

نگاہِ آئینہ ساز میں

آصف فرخی

نگاہِ آئینہ ساز میں

تنقیدی مضامین

آصف فرخی

شہرزاد
SCHEHERZADE

Nigah-e Aina Saz Main

Asif Farrukhi

اشاعت: ۲۰۰۹ء

کمپوزنگ: احمد گرافکس، کراچی

طباعت: اے جی پرنٹنگ سروسز، کراچی

SCHEHERZADE

بی۔ ۱۵۵، بلاک ۵، گلشن اقبال، کراچی۔

info@scheherzade.com

انتظار حسین

کے نام

تا زِ مے خانۂ ومے نام و نشاں خواہد بود
سرِ ماہ خاکِ رہ پیر مُغاں خواہد بود
حلقۂ پیر مُغانم زِ ازل درگوش ست
ما ہمانیم کہ بودیم و ہماں خواہد بود
بر زمینے کہ نشانِ کفِ پائے تو بود
سالہا سجدۂ صاحبِ نظراں خواہد بود

حافظ شیرازی

In reality, every reader is, while he is reading, the reader of his own self. The writer's work he is merely a kind of optical instrument which he offers to the reader to enable him to discern what, without this book, he would perhaps never have experienced in himself. And the recognition by the reader in his own self of what the book says is the proof of its veracity.

Marcel Proust

فہرست

اظہار یا ایجاد: اکیسویں صدی کے تقاضے اور ادیب کی ذمّہ داریاں ۷
بُجھا کے دل میں رکھی شمعِ انجمن ۱۱
چراغِ رہ گُزارِ باد: ادب اور مفادِ عامّہ ۲۵
اُردو کی عشقیہ شاعری پر ایک غیر عشقیہ نظر ۳۷
مشرق اور مغرب کی آویزش ۵۵
مانندِ صبح و مہر: پاکستان میں ادیب کی ذمّہ داریاں اور منٹو ۸۳
واجب التعظیم ہے وہ شخص جو پہلے مرا ۱۰۲
جدید سندھی افسانے کا ایک ہم عصر پارکھ ۱۱۱
کرشن چندر کے انتظار میں ۱۲۴
میلہ گھومنی کی بازدید ۱۳۴
لندن کی وہی ایک رات ۱۴۱
افسانوی ادب کی نقّاد: شائستہ سہروردی ۱۵۷
افسانہ، نیّر مسعود کے تنقیدی عمل میں ۱۶۹

عالم تمام حلقۂ دام خیال ہے ۱۸۲
غالب اور تہذیبوں کا تصادم ۱۹۷
اس نظم میں قصّہ کیا ہے، میرا جی؟ ۲۱۸
ایک نئے تنقیدی مکالمے کی ضرورت ۲۴۰

اظہار یا ایجاد:
اکیسویں صدی کے تقاضے اور ادیب کی ذمّہ داریاں

مجھے بھی کچھ کہنا ہے اپنی زباں میں۔ دیے ہوئے موضوع کی طرف آنے سے پہلے آج کی اس مجلسِ مذاکرہ کے مُنتظمین کا شکریہ ادا کرنا میں ضروری سمجھتا ہوں کہ انہوں نے ادب اور عصری تقاضوں کے حوالے کا ایسا موقع فراہم کیا جس کی ضرورت پہلے سے زیادہ ہے اور نوبت کم ہی آتی ہے۔ یہ مذاکرہ جوش صدی کی جن تقریبات کا حصّہ ہے، ان کا اہتمام کرنے والوں کو بطور خاص خراجِ تحسین پیش کرتا ہوں کہ اس بہانے سے ان دنوں ہمارے شہر میں ادبی سرگرمی کی ایک فضا بندھی ہوئی ہے ورنہ ادب شناسی اور ادب دوستی کے ایسے مظاہرے کے لیے یہ شہر ترس گیا ہے جو ادب کے معنی کو انفرادی و اجتماعی زندگی سے جوڑ کر دیکھ سکے۔ ان تقریبات میں جو مقالے سُننے کا موقع ملا ان سے ذہن میں کئی سوال ابھرے، لیکن ان سب سوالوں کے پس منظر میں جیسے جوش کی کھنک دار آواز کانوں میں گونجتی رہی:

اے نوعِ بشر، عُقدہ کشائے فَردا
اے مشعلِ محراب سرائے فردا

ہاں جلد قدم اُٹھا سوئے منزلِ کُن
اے بندۂ امروز و خدائے فردا

اس آواز کے سائے میں اپنے سوالات کا جواب تلاش کرنے کی کوشش کیجیے تو ساری منزلیں انسان کی طرف اشارہ کرنے لگتی ہیں۔ جوش انسان کو ایک ایسا آدرش سمجھتے ہیں جو ابھی محض عالمِ امکان میں ہے اور انسان کی تخلیقی صلاحیت اپنی تکمیل کرنے میں مُضمر۔ جوش کے ہاں انسان کا تصور بہت اہم

ہے بلکہ بعض معنی میں ان کی اپنی شاعری سے بھی زیادہ اہم۔ وہ ادب کو اس تصوّرِ انسان کی دید و دریافت اور پھر شناخت وتصدیق کا ذریعہ سمجھتے ہیں۔ یعنی ادیب اس آمدِ انسان یا میلادِ آدمِ نو کا پرچم کُشا اور نقیب ہے۔ اس کے کام کا جواز اور اس کی ذمّہ داری وہ اعلان ہے جس پر وہ مامور ہے۔

جوش نے ایک جگہ لکھا ہے: ''عالم فقط اظہار ہے، ایجاد نہیں۔'' اس تیقّن کے آگے صدیوں کی حد بندیاں اتنی اہم نہیں رہ جاتیں کہ ان کی تبدیلی سے فرض اور تقاضے بدل جائیں۔ پھر بھی میرے ذہن میں یہ سوال اُبھرتا ہے کہ جس فَردا کا ذکر جوش نے اتنے اعتماد سے کیا ہے، اس میں ان کا یہ طنطنہ اور شکوہِ الفاظ کس حد تک ہمارا ساتھ دے سکیں گے؟ اپنی موجودہ صورتِ حال کا جائزہ لیں تو اس نتیجے میں پہنچتے دیر نہیں لگتی کہ ہم نے اپنے آپ کو نہ تو اس تخلیقی اعتبار کا اہل ثابت کیا ہے اور نہ اپنی زبان کو بدلتے وقت کے تقاضوں سے پوری طرح ہم آہنگ کرنے کی منظّم کوشش کی ہے۔ جوش کی قدرتِ بیان کے محض ایک نسل بعد، ہم اپنی زبان کے دائرے کو سُکڑتے ہوئے دیکھ کر خاموش تماشائی بنے ہوئے ہیں اور اگر ہم آج کے تقاضوں سے عہدہ برآ نہیں ہو سکتے تو مُستقبل کا نعرہ بلند کر کے کیا حاصل کر لیں گے۔

مغرب نے تو Millieneum کو ایک پوری انڈسٹری بنا کر رکھ دیا ہے لیکن ہماری جیسی ماضی پرست قوم کے لیے مستقبل کا اتنا ذکر شاید ایک امکانِ فرار ہے۔ آنے والی صدی میں داخلے کو شاید ہم نے لغوی معنوں میں ایک ایسے دروازے کی طرح سمجھ لیا ہے جس کو پار کرتے ہی سب کچھ بدلا ہوا ہوگا۔ لیکن جو کچھ ہم آج نہیں بدلیں گے وہ ہمیں آئندہ صدی میں بدلا ہوا نہیں ملے گا۔ ہمارا اصل تقاضا آج کا تقاضا ہے جو آج کا چیلنج بھی ہے۔ اس سے آنکھیں چار کیے بغیر ہم آئندہ کی فکر بھلا کیسے کر سکتے ہیں؟ مجھے تشویش ہے کہ ہمارے پاکستانی معاشرے پر فیوڈل ازم کی گرفت روز بروز اتنی مضبوط ہوتی جا رہی ہے کہ ہم تیزی کے ساتھ پیچھے کی طرف جا رہے ہیں۔ اگر دیکھا جائے تو یہ کہنا غلط نہ ہوگا کہ اکیسویں صدی کے بجائے اس رفتار سے ہم سولہویں صدی کی طرف گامزن ہیں۔

اپنے سامنے تلوار کی طرح تنے ہوئے آج کے دن اور اس کے لہولہو تقاضوں کو سمجھنے اور ان سے گزر کر آئندہ کا لائحہ عمل تیار کرنے کے لیے مجھے محمد علی صدیقی صاحب کے افتتاحی مقالے سے مدد نہیں مل سکی۔ صدیقی صاحب میرے بزرگ ہیں اور ان سے مؤدبانہ اختلاف ذاتی مسئلہ نہیں بلکہ اصولی بحث ہے۔ ان کا مقالہ خاصا گنجلک ہے اور اس میں سے دو باتیں فوری طور پر میری سمجھ میں

آئیں۔ ان کے مقالے کی بسم اللہ ہی معاشی بحران سے ہوئی ہے۔ ان کا تمام تر تجزیہ معاشی عوامل کی نشان دہی پر مبنی ہے۔ اس طریقِ کار سے ادب سیاسی، معاشی، سیاق و سباق کی ایک ضمنی سی تفصیل بن کر رہ جاتا ہے۔ ادب پر بات ہوتو ادب کے محاورے میں ہو، صرف معاشی اصطلاحوں تک محدود نہ ہو۔ اس پر مجھے ۹۸ء کے نوبل انعام یافتہ ماہر معاشیات امرتیہ سین کا وہ مضمون یاد آ گیا جو اس نے Millineum کے موضوع پر لکھا ہے۔ شہنشاہ اکبر اور مجدّد الفِ ثانیؒ کے حوالے سے تاریخ اور ثقافت کو اس کامیابی کے ساتھ معرضِ بحث لایا گیا ہے کہ ہم سب کے لیے بے حد بصیرت افروز ثابت ہوسکتا ہے۔ ادب اگر زندہ تہذیبی قوّت ہے اور زندگی کے مظاہر سے جُڑا ہوا ہے تو اس پر گفتگو بھی اسی انداز سے ہو۔

پھر یہ کہ انیسویں صدی کی حقیقت پسندی سے انحراف کی بعض صورتوں، مثلاً سریلزم، کیوب ازم اور ڈاڈا ازم سے لے کر ساختیات تک کی جدید تحریکوں کو فاضل مقالہ نگار نے ''بڑی حد تک سامراجی طاقتوں کے ادبی اور جمالیاتی محاذ'' قرار دے دیا ہے۔ مجھے اس ذہنیت سے خوف آتا ہے جو نئے اور مختلف ادبی رجحانات میں سازش کی بوسونگھ لیتی ہے۔ کیا ہی اچھا ہو کہ ہمارے نقاد ادبی تحریکات کو ان کی ادبی حیثیت کے اور نئے تجربات ی تفہیم حوالے سے جانچ لیں اور ہر بات پر ''فساد، سازش'' چلاّنے کا کام سیاست دانوں کے لیے چھوڑ دیں۔

مُشکل یہ ہے کہ ہمارے نقاد اکیسویں صدی کے ادبی تقاضوں کی بات کر بھی رہے ہیں تو ۱۹۳۶ء اور ۱۹۵۰ء کے محاورے میں۔ آنے والی صدی کے سوالوں کو اپنے Formulations تشکیل دینے ہوں گی۔ جن کی وہی شکل نہیں ہوسکتی جو ہماری صدی کے رفتہ وگزشتہ عشروں کی تھی۔ ہم اب اس ڈھلتی ہوئی، سمٹتی ہوئی صدی اور اس کے ادب کو جانچنے، پرکھنے کی کوشش زیادہ بہتر طور پر کر سکتے ہیں۔ نوآبادیاتی نظام کا خاتمہ اس عہد کا بڑا اہم واقعہ ہے اور اس کشمکش میں committment وقت کا تقاضا رہا۔ لیکن اس وابستگی کا صرف یہ مطلب کیوں لیا جائے کہ زندگی کو ایک ہی طور سے اور ایک ہی سطح سے دیکھ کر یک رُخی تصویر کاغذ پر اُتار لی جائے۔ زندگی میں معنی آفرینی کرتی ہوئی قوتوں کا ساتھ دینے اور ان کے ساتھ وابستہ ہونے سے قوّتِ تخیّل کی رنگینی کے امکان کو لازمی طور پر محدود کیوں کرلیا جائے۔ زندگی جتنی بے کراں ہے اس کے حساب سے تخیّل کی کارفرمائی، زبان کی خلاّقی اور انسانی جذبات کے تنوع کو اس وابستگی کے ساتھ شامل کر کے دیکھنا ہوگا۔

وہ سماجی حقیقت پسندی ہو یا تیغ بکف وابستہ و پیوستہ ادب پر اصرار، ان ادبی مظاہر کے پسِ

پشت جو تنقید تھی اس کی نظریاتی اساس ٹوٹ چکی ہے۔ یہ اور بات ہے کہ سلیمانؑ کے دیمک زدہ عصا کی طرح یہ ابھی گری نہیں اور ہمارے کئی نقاد بے خبری میں اس کا دم بھرے جارہے ہیں۔ جن نظریات کو اس صدی نے پروان چڑھایا تھا، موجودہ عشرے نے ان کی شکست اور انہدام کا منظر بھی دیکھا۔ یہ نظریات حق تھے یا باطل، اس سوال پر بحث کیے بغیر ہم یہ دیکھ سکتے ہیں کہ ان کے ڈھے جانے سے دُنیا کو ایک عجیب بے سمتی اور ڈانواں ڈول ہونے کا احساس لاحق ہوگیا ہے، جس کی وجہ سے مارکیٹ اکانومی کا غلبہ عالم گیر ہونے کا خدشہ بڑھ گیا ہے۔ اس صدی کے ایک دیوقامت شاعر آکتاویو پاز نے اس صدی کا آخری عشرہ شروع ہوتے ہوتے ایک مقالہ اس عہد میں شاعری کے مقام کو سمجھنے، سمجھانے کے لیے لکھا۔ ''سماجی حقیقت پسندی'' اور سارتر والے ''وابستہ ادب'' (Literature engage) کی جکڑبندی کے خلاف جدوجہد کو اپنی نوجوانی اور پُختگی کے ادوار کی اہم جنگ قرار دینے کے بعد وہ اس خدشے کا اظہار کرتا ہے کہ آج ادب کو سب سے بڑا خطرہ نظریات سے نہیں بلکہ اس بے روح، بے چہرہ، بے سمت معاشی مرحلے سے ہے جسے مارکیٹ کی بالادستی کہا جاسکتا ہے۔ اس کی پابندیاں نظریاتی نہیں، اس لیے کہ اس کے پاس نظر ہی نہیں۔ اس زہر کا تریاق اسے صرف شاعری میں نظر آتا ہے۔ شاعری جو خود انسانی بقاء کا ایک معجزہ ہے۔

اکیسویں صدی کیسی ہوگی اور اس کے تقاضے کیا ہوں گے، ہم میں سے کوئی غیب داں یا نجومی نہیں کہ اس سوال کا تسلّی بخش جواب دے سکے۔ ہم آج کی صورتِ حال دیکھ کر اندازہ لگانے کی کوشش کرسکتے ہیں۔ اور کسی بھی ایسی کوشش کی ابتداء آج کے تقاضوں کی پہچان اور ان سے نبرد آزما ہونے کے علاوہ اور کیا ہوسکتی ہے۔ گردشِ ایّام یوں ہی ہوتی رہے گی اور منزلیں گرد کے مانند اُڑتی جائیں گی، زندگی اگر باقی رہے گی تو اس سے تقاضا ایک ہی ہوگا۔

جوش کے معاصر فراق گورکھ پوری کے بقول:

لاکھوں پیغامِ فنا، لاکھوں تقاضائے بقا
زندگی ہے تو محبّت کے لیے کام بہت

۲۰۔۲۱ مارچ ۱۹۹۹ء کو 'عالمی جوش سیمینار' کے تحت مذاکرے ''اکیسویں صدی میں ادب کے تقاضے اور ادیبوں کی ذمہ داریاں'' میں جناب محمد علی صدیقی کے کلیدی مقالے کے بعد جناب علی سردار جعفری کی صدارت میں پڑھا گیا۔

بُجھا کے دل میں رکھی شمعِ انجمن......

عزیز حامد مدنی کے اسلوبِ نظم کے تازہ تر اور جامع تنقیدی مطالعے کی ضرورت پر چند ابتدائی خیالات پیش کرنے سے پہلے، مجھے یہ مناسب معلوم ہوتا ہے کہ آج کی تقریب کے اربابِ اہتمام وانتظام کا شکریہ ادا کیا جائے کہ اس محفل کے انعقاد سے انہوں نے بہانہ فراہم کر دیا کہ اس شاعر کی دید ودریافت کے نئے مرحلے نشان زد ہوسکیں جس نے فکر وتعقل کے پیچ وخم کو شیرینیِ بیان سے آمیختہ کر کے ایسا منفرد اسلوب وضع کیا جو جدید اردو شاعری میں اپنی مثال آپ ہے اور جس کی گرہ کشائی کا ہمارے ناحق پر قرض باقی ہے۔ یہ سلسلہ یوں بھی اہم ہے کہ روحِ عصرِ رواں سے ادب کے حرف ومعنی کا مکالمہ جاری رکھا جائے اور قریب کی ان آوازوں کو غور سے سُنا، سمجھا اور پرکھا جائے جو لوگ ابھی ابھی اٹھ کر گئے ہیں اور ان کی جگہ محفل میں سناٹا بول رہا ہے۔ اعادہ ضروری ہے کہ یہ رسم بھی اب شہر سے اُٹھتی جارہی ہے۔ وہ شہر جس کی برق رفتاری پر تعجّب ہوتا تھا اب اس درجے Consumerism کی جنگِ زرگری کا شکار ہوگیا ہے کہ ادب بڑی تیزی سے ایک minority culture بنتا جارہا ہے اور ادیب اس کے تحت محض ghctto کا ایک فرد۔ تہذیبی روایات کے امین اور پاس دار ہونے کے بجائے ادیب اس شہر میں محض وہ کچی آبادی بن کر نہ رہ جائیں جس کو لیز ملنا محال ہے۔ اجتماعی بے اعتنائی کے جزیرے میں پابند ادب کو دیکھیے تو وہاں رنگِ محفل کچھ اور ہی ہے۔ ادب ومصّوری جو کبھی تقریبِ ملاقات ہوا کرتے تھے اب کام ودہن کی آزمائش بن کر رہ گئے ہیں۔ بزمِ ادب کہ جائے ادب ہے، اس میں ایسے ایسے لوگ جوتیوں سمیت گھُس آئے ہیں، دعویٰ یہ کہ ہم بھی بغل میں کتاب رکھتے ہیں اور مشغلہ یہ کہ نقادوں سے ڈھنڈورا پٹوایا جارہا ہے، پہلے کبھی یہاں کارگہہِ شیشہ گری ہوا کرتی تھی اب نگر ڈھنڈورا ہے اور مسلسل شور میں کسی کو سوچنے کی مُہلت نہیں۔ اسے بے ثباتی سمجھیے یا اس شہرِ ناپرساں کی رسمِ عام، صف اٹھنے بھی نہیں پاتی کہ ہم فراموش کرنے پر تُل جاتے ہیں۔ تعلقاتِ عامّہ کی شطرنج سے ہٹا نہیں کہ ہم نے اسے طاقِ نسیاں پر ڈالا۔ خاکِ کراچی میں خُفتہ، آگہی کے ایسے ہی ایک ویرانے کا نام عزیز حامد مدنی ہے۔ ان کے دو مجموعے بس ایک بار چھپے۔ آخری مجموعہ اور فرانسیسی شاعری سے تراجم کتابی

شکل میں مرتّب ہوکر سامنے نہیں آ سکے، شخصیت اور فن کا جائزہ نہیں لیا گیا اور نہ کوئی ایسی ادبی یا علمی یادگار قائم کی جا سکی جو ان کے شایانِ شان ہوتی۔ یہ اس شاعر کا حال ہے جس کی نُدرتِ خیال اور شعری بصیرت کے قائل ایک زمانہ اور یہ شہر رہے ہیں۔

شعر خوانی اور تنقیدی جائزے پر مشتمل یہ تقریب مجھے اس لیے بھی برمحل معلوم ہوتی ہے کہ مدنی ایسے صاحبِ نظر کے فکری وفنی تقاضوں سے آنکھیں چُرا کر ہم کسی بے تُکے یا بے ڈھنگے طریقے سے ان پر بات کر کے ٹالنے لگتے ہیں۔ ابھی حال ہی کی تو بات ہے کہ ٹیلی وژن کے ایک پروگرام میں اس بات پر بہت زور دیا گیا کہ مدنی صاحب کو کوئی ادبی انعام نہیں ملا، ہائے افسوس، وائے مدنی! نہیں ملا تو اس سے کیا کسر شان میں آئی؟ جن لوگوں کو ادبی انعام مل گئے ہیں ان کی وقعت میں کون سا اضافہ ہوا جو انعام نہ ملنے سے مدنی ایسے شاعر کے مرتبے میں کمی آ گئی؟ ایسی ہی باتوں کی وجہ سے تو ٹی وی کو idiot-box کہا جاتا ہے۔ ان لوگوں نے اور کچھ نہیں تو مدنی صاحب ہی کو پڑھا ہوتا:

ہم سفر برحق، مگر اک جائے رشکِ غیر ہے
آدمی کم بخت کوئی مُعتبر لایا کرو

یہی مدنی صاحب جیسے آج ہم سے کہہ رہے ہیں:

ساکنانِ شہر...... میں ہی مے کدے کی جان ہوں
کچھ مرے حق میں دعائے خیر فرمایا کرو

مدنی صاحب کی دعائے خیر ان ہی کے الفاظ میں تلاشِ آدمی ہے اور ان کی شاعری اسی سفر سے عبارت۔

O

عزیز حامد مدنی کے کائناتِ نظم میں داخلے کا راستہ کہاں سے تلاش کیا جائے؟ ''تعارف'' نام کی ایک نظم ''نخلِ گمان'' میں شامل ہے، جو ''دامنِ شہر میں چاند کی قندیلِ کہن'' سے شروع ہوکر جسم کے شعلۂ عریاں میں نکھرتے کندن کے سراپا سے گزرتی ہوئی، ان مصرعوں میں اپنے نقطۂ عروج کی طرف آتی ہے:

کون ہوں میں یہ مرے حُسن کا پرتو کیا ہے
کارِ تخلیق میں اک بے خبری کا ہے چلن

اور اس نظم کا اختتام اس طرح سامنے آتا ہے:

جادہ پیمائے بیابانِ وفا میں بھی ہوں
زندگی میرے لیے خود ہے سوالات کا بن

سوالات کے اس بن میں اب بھی راستہ نہیں بنا۔ کارِ تخلیق کی بے خبری موت کے بعد بھی مدنی کا پیچھا کرتی ہے۔ یہ بے خبری شاعر کی نہیں، یہ بے خبری ہماری ہے اور ایسی بے خبری ہے کہ جُنوں اور پری دونوں کو نگل جاتی ہے۔ مدنی صاحب کا شعری سرمایہ ہی یک جا نہیں ہوا، نثر کی تدوین تو اس کے بعد کی بات ہے۔ مدنی کی نثر کا ان کے شعری عمل سے گہرا رشتہ ہے۔ ''دشتِ امکاں'' ان کی شعری زبان و بیان کی نئی منزل تو اس موڑ پر'' دانشِ حاضر کے سواد میں'' جیسا مضمون سمت نما ہے کہ اب راستے کدھر کو جاتے ہیں۔ جدید اردو شاعری کا محاکمہ مدنی صاحب نے حکایتِ لذیذ سمجھ کر بڑی تفصیل سے لکھا مگر نقّادوں نے اس کتاب کا خاطر خواہ جائزہ نہیں لیا۔ کتاب کے پہلے حصّے میں جدید شاعری کے فکری پس منظر اور خاص طور پر سماجی، سیاسی عوامل کا جو جائزہ لیا گیا ہے، وہ مدنی صاحب کے اپنے شعری عمل سے براہ راست منسلک ہے۔ جدید شاعری کی اسلوب شناسی یا تجزیے کے بجائے وہ فکری پس منظر کی تفصیل اور نکتہ بہ نکتہ تشریح کے شائق ہیں۔ یہی ان کے تنقیدی عمل کا جواز بھی ہے۔ اور اسی حوالے سے ان کے تنقیدی عمل کو جانچنے کی ضرورت بھی تھی کہ یہ اپنے زمانے کی شاعری پر اسی عہد کے نباض اور باکمال شاعر کا محاکمہ ہے۔

میں نے ابھی اس کتاب کے حوالے سے گلہ کیا کہ نقادوں نے اس کتاب کا خاطر خواہ نوٹس نہیں لیا۔ لیکن اگر دیکھا جائے تو نقادوں نے مدنی صاحب کے شعری سرمائے کا کون سا حق ادا کیا ہے۔ ایک آدھ مضمون، تذکروں میں نام اور بس۔ پھر کہیں جا کر حمید نسیم صاحب نے مضمون لکھا جو ''پانچ جدید شاعر'' میں شامل ہے۔ نقادوں کی عمومی بے توجہی میں یہ مضمون گولر کا پھول ہے مگر اس کی بنیاد میں کجی۔ حمید نسیم نے مدنی صاحب کے اسلوب اور پیرایہ بیان کی بعض خصوصیات کی تحسین و تفہیم ضرور کی مگر شاعر عزیز حامد مدنی کو ضیاء جالندھری کے برابر لا کر کھڑا کر دیا۔ فیض، راشد اور میراجی کے تجزیوں کے بعد یہ دونوں نام لگ بھگ ساتھ آتے ہیں تو پڑھنے والے کو یہ گمان گزرتا ہے کہ یہ دونوں ایک جیسے شاعر ہوں گے، یا کم از کم حمید نسیم کے تجزیے میں ایسے لگتے ہیں۔ حمیدؔ نسیم کے طرزِ استدلال سے ضیا جالندھری کا مقدمہ مضبوط ہوا ہو یا نہ ہوا ہو، یہ بات مدنی صاحب کے حق میں نہیں جاتی۔ میں شاعرانہ مرتبے کے لحاظ سے دونوں میں فرق کرنے کے ساتھ ساتھ اسلوبی

روایت کی بات کر رہا ہوں جس کے حوالے سے دونوں مختلف وضع کے شاعر ہیں۔ ضیاء جالندھری، میرا جی اور مختار صدیقی سے وابستہ ہیں، جب کہ مدنی صاحب کا سلسلہ اور ہے، اسی سلسلے کی تلاش ہم سے ان کے مکمل شعری عمل کا احاطہ کرنے پر اصرار کرتی ہے۔

O

''چشمِ نگراں'' کی نظمیں کسی بھی طرح ابتدائی دور کی تشکیلی شاعری نہیں قرار دی جا سکتیں مگر ان کی اہمیت ثانوی ہوجاتی ہے تو اس تخلیقی زقند یا quantam leap سے جو مدنی کے شاعرانہ عمل میں ''دشتِ امکاں'' سے شروع ہوتا ہے۔ ۴۹-۱۹۴۸ء کی لکھی ہوئی محبت سے محرومی اور تمام عالم پر ایک نظرِ افسردہ ڈالتی ہوئی باسلیقہ نظمیں ''دشتِ امکاں'' کے پہلے حصّے میں شامل ہیں مگر معمولی سے بہتر، باسلیقہ و باقرینہ اچھی شاعری اور نابغۂ روزگار شاعری میں کیا فرق ہوتا ہے، وہ چند صفحوں کے فرق سے اس نظم سے واضح ہوجاتا ہے جو ''دشتِ امکاں'' کا سرِ آغاز ہے:

بیضوی ماہتاب سوئے افق
ایک یرقاں زدہ مریض کی آنکھ

مجاز نے بھی چاند کو زرد رنگ سے پینٹ کرتے ہوئے ملّا کا عمامہ اور بنیے کی کتاب لکھا تھا۔ مجاز سے دو چار قدم آگے جاتے ہوئے مدنی صاحب، چاند کو مشابہت کے بجائے ایک پے چیدہ استعارے کے طور پر خلق کرتے ہوئے نظم کو اس مقام سے شروع کرتے ہیں۔ یہ ان کی آئندہ اور بلند سطح شاعری کا پیش خیمہ بھی ہے اور ۴۷ء کے بعد اردو شاعری میں اتنا چونکا دینے والا آغاز کہ مجھے اس پر ایلیٹ کی ''پرفراک'' کا آغاز یاد آتا ہے جو انگریزی شاعری میں ایک نئے موڑ کا چونکا دینے والا اظہار ہے:

"Let us go then, you and l, where the evening is spread out against the sky like a patient etherized upon a table..."

شام کے لیے بے ہوشی کے عمل سے گزارے جانے اور جراحی کے لیے تیار کیے جانے والے مریض کا پیکر حیرت ناک اور ذہن کو ایک نامانوس کیفیت کی طرف موڑ دینے والا ہے، اسی طرح فارسی اردو میں حُسن کی مثال کے لیے کلیشے کی حد تک استعمال ہوجانے والے چاند کو اس آنکھ میں ڈھال لیا گیا جو نہ صرف خود زرد ہے بلکہ ہر ایک شے کو بھی زرد دیکھنے کی پابند۔ مانوس تلازموں سے آگے جا کر، حیرت و استعجاب کے لمسیاتی پیکروں کو بڑی ترشی ترشائی زبان میں ڈھالتے ہوئے

یہ مصرعے، مدنی کے اسلوب میں پختگی اور ربودگی کا اعلان ہیں کہ ہم اس کے بعد آنے والی نظموں کے لیے تیار ہوجائیں۔

الیٹ کی ''پرفراک'' سے لفظیات کی سطح پر کم کم، احساس کی سطح پر زیادہ قربت اس دور کی نظموں میں ایک آدھ جگہ اور بھی واضح ہوجاتی ہے:

اوس کھڑکی کے خنک شیشے پر
برص کے داغ کی صورت تارے
طنز اک رات کے آئینے پر

اس کے پیچھے کہیں لندن کی وہ دُھند بھی ہے الیٹ کی نظم میں جو کھڑکیوں کے شیشے پر تھوتھنی رگڑتی ہوئی کسی حیواں کی طرح گزرتی ہے۔ لیکن یہ نظم اپنے انجام تک پہنچنے کے لیے ہمارے بہت قریب آجاتی ہے:

رات کٹتی نہیں کٹ جائے گی
اور ترے درد کی دُنیا اے دوست
وقت کی دھول میں اٹ جائے گی

''درد کی دُنیا؟'' ''اے دوست؟'' تب ہم چونکتے ہیں کہ یہ نظم فیض کے بہترین دور اور مخدوم اور ساحر اور جاں نثار اختر اور کیفی اور ندیم قاسمی کی ہم عصر ہے۔ ''چشمِ نگراں'' کی بانسبت ''دشتِ امکاں'' اس ہم عصری کا احساس کم ہی دلاتی ہے۔ میں اسے خوبی سے زیادہ خصوصیت کے طور پر بیان کررہا ہوں۔

''دشتِ امکاں'' والے مدنی کی آغازِ کتاب سے ہی نُدرت وانفرادیت کا ذکر کرنے سے میرا مقصد یہ نہیں ہے کہ ان نظموں کو مدنی کے پیش رووں اور قدرے سینئر معاصر میں سے یکسر آزاد قرار دیا جائے۔ ایسے اثرات کو جذب کر کے ہی مدنی نے اپنے اسلوب کے تار و پود تیار کیے ہیں۔ اسلوبیاتی سطح پر مدنی کا کمال اس اثر کو اپنے مختلف اور نو بہ نو تجربے میں سموکر، الفاظ کے رگ و ریشے میں اس طرح اُجاگر کرنا ہے کہ نظم، ان پیش رووں سے آگے کی بات بن جائے۔

تشکیلی اثرات کی نشان دہی حمید نسیم نے بھی اپنے اس مضمون میں کی ہے جو اب تک مدنی کے شعری عمل کا سب سے زیادہ sustained جائزہ ہے۔ ابتدائی نظموں کے بعض مصرعوں میں ان کو ''جوش کا سا لہجہ'' سنائی دیتا ہے اور اس کی تاویل وہ یہ دیتے ہیں کہ ''مدنی جوش کا مداح ہی نہیں،

معنوی شاگرد بھی تھا۔ مگر قدرت نے اسے بڑا جوہر عطا کیا تھا۔ سو وہ اپنے اس شعری سفر کے آغاز میں بھی یہاں وہاں ایک بلند قامت شاعر سے اثر پذیری کا تاثر دینے کے ساتھ ساتھ یہ بھی بتا دیتا ہے کہ وہ ایک سب سے الگ طبیعت اور جدید شعور لے کر آیا ہے۔''

جوش کی اثر پذیری اور ایک اچٹتی ہوئی سی بازگشت کہیں کہیں، مدنی کے کلام میں تا دیر ڈھونڈی جا سکتی ہے۔ مگر یہ شوکتِ الفاظ والے جوش ہیں۔ رعب، دبدبہ، طبل وعلم، فیل، فرسنگ والے جوش۔ یہاں وہ دیسی الفاظ کے ٹھاٹ باٹ والے جوش نہیں نظر آتے جو بالکل ارضی ہو جاتے ہیں۔ رسمی ہونے کی حد تک۔ میر انیس کی رباعی کا ایک مصرعہ یوں ہے:

جو ظرف کہ خالی ہے صدا دیتا ہے

جوش کا ظرف خالی نہیں مگر اس زور سے صدا کیوں دیتا ہے؟ یہ بیسویں صدی کی اردو شاعری کے اسلوبیاتی مطالعے کے لیے ایک کلیدی سوال ہے۔

اس صدا کی گونج مدنی تک آتے آتے بجھ سی جاتی ہے۔ مجھے ان کے ہاں، جوش سے زیادہ اقبال کی آواز، پس پردہ سنائی دیتی ہے۔ وہ اقبال نہیں جو ''ضربِ کلیم'' میں آواز ومعنی کی ایسی بند گلی میں پہنچ گئے تھے جس سے آگے کا راستہ وہ خود ہی نمایاں کرتے تو کرتے۔ بلکہ مدنی کے پیش رو اقبال وہ ہیں جو ان مصرعوں کے خالق ہیں:

سلسلہ روز و شب تارِ حریر دو رنگ
جس سے بناتی ہے ذات اپنی قبائے صفات

مدنی کی قبائے صفات میں بھی تارِ حریر دو رنگ بُنا ہوا ہے۔ ایک مختلف نظامِ فکر پر اپنی شاعری کی بنیاد رکھنے کے باوجود مدنی کے ہاں ''مسجدِ قرطبہ'' کی سی لہر غیر متوقع مقامات پر آ جاتی ہے۔ ان کی شاعری پر اقبال کے اثرات کی نشان دہی نقادوں نے نہیں کی مگر فنّی عظمت کے ایسے پیکروں سے رغبت میں، جن پر شان وشوکت کی چھوٹ پڑتی ہے، مدنی اقبال ہی کی طرف پلٹتے ہیں۔ نمایاں فرق یہ ہے کہ ''مسجدِ قرطبہ'' سے آگے چل کر اقبال قوّتِ حیات کو مابعد الطبیعاتی مظاہر میں ڈھونڈتے ہیں جب کہ مدنی کی شاعری میں جو دو بڑی قوتیں تقدیرِ آدمی پر اثر انداز ہوتی نظر آتی ہیں، وہ ''وقت'' اور ''روحِ عصر'' ہیں جو طبیعاتی اور فکری مظاہر ہیں۔ اقبال طائرِ لاہوتی کے جویا ہیں۔ ہفت افلاک کے جویا اور آسمان میں نشیمن بنانے والے جب کہ مدنی اس نفس کے متلاشی ہیں ''جو بجھا دے آدمی کی پیاس کو'' اور اپنے قاری سے تائید طلب انداز میں پوچھتے ہیں:

ے دلوں کی عقدہ کشائی کا وقت ہے کہ نہیں
یہ آدمی کی خدائی کا وقت ہے کہ نہیں

O

دشتِ امکاں میں تمنّا کہ پہلا قدم ہی احتیاط سے رکھنا پڑتا ہے اور یہ کہ احتیاط اس تحریر کی وجہ سے لازم ہے جسے مدنی صاحب نے نظموں سے پہلے رکھ کر اپنی شاعری کا مقدمہ قائم کیا ہے۔ مدنی صاحب کی شاعری کی زبان میں گُندھی ہوئی، تہہ دار اور دبیز نثر میں وہ عصری فکر کے شعور سے شروع ہوکر اپنی نظموں، غزلوں کی تفسیر یا تشریح سے گریز کر جاتے ہیں کہ ان کا چھپنا ایک سماجی فعل ٹھیرا:

''میں دو کمروں کی چھوٹی سی بارک میں بیٹھے ہوئے لکھ رہا ہوں۔ ایشیا کی ہوائی شاہراہ پر مرطوب فضاؤں کی چادروں میں لپٹا ہوا شہر کراچی۔ اپنے چراغوں کی تاجرانہ چمک لیے ہوئے رات پر ہنس رہا ہے۔ رات جس کے سر بہ مُہر اندھیرے میں چرخیاں گھوم رہی ہیں، سیّارے گرداں ہیں، گردشیں گردشوں کو کاٹ رہی ہیں۔ رمزِ ابدیت اور رمز ابدیت کی حریف زندگی ایک پردہ سکوت چاہتی ہے، سر کے اوپر سے گزرتی ہوئی جیٹ کی آواز سے یہ چھوٹی سی بارک سہم اُٹھتی ہے۔ تغیر کے تازہ دم پرندوں کے اجرا اس سے ذہنِ انسانی کی چھوٹی سی بارک بھی سہم اُٹھتی ہے۔ اس کی دیواریں بھی لرزہ براندام ہیں۔ شاید ان ہی لرزشوں کو شعراء شعر کی زبان دیتے ہیں، شاید!......''

تخلیقی عمل کی تشریح کے طور پر قابل قبول ہو نہ ہو، یہ مدنی صاحب کی اپنی Placing ہے کہ وہ کس مقام سے، کس زاویہ نگاہ سے شاعری کی تعمیر کر رہے ہیں۔

اے برادر ، راز داں، مکّار قاری کچھ نہ پوچھ
یہ سرِ قرطاس آبادی کے لاکھوں دائرے
کس کے یہ تابوت ہیں کس کی عماری کچھ نہ پوچھ

تاکہ اس مکر وفن کے قاری کے چوک جانے کا اشتباہ بھی نہ رہے۔ ایک فٹ نوٹ کے ذریعے یہ وضاحت کر دی جاتی ہے کہ پہلا مصرعہ بودیلیئر سے لیا گیا ہے۔ غور کرنے کی بات یہ ہے کہ بودیلیئر کے تاثرِ فکر کو اس نظم کے سیاق وسباق میں کس عمدگی کے ساتھ سمو لیا گیا ہے۔ یہ مدنی صاحب کی کامیابی کا نقش ہے۔

سہرعی دائروں میں گھومتی یہ نظم یوں اپنے اختتام کو پہنچتی ہے:

دائرے وہ زندگانی کے سفر کی راہ میں
راستہ کھویا ہوا تاریک جنگل کا محیط
روشنی آتی نہیں ہے علم بے آگاہ میں

اور اس پر نوٹ ہے: ''نظم کا آخری بند دانتے کی ڈوائن کامیڈی کا پہلا بند ہے۔''
دانتے کی ڈوائن کامیڈی کا یہ نقطہ آغاز عزیز احمد کے نثری ترجمے میں اس طرح تشکیل پذیر ہوتا ہے:

''اپنی زندگی کے سفر کے درمیان میں نے اپنی آپ کو ایک تاریک جنگل میں پایا جہاں سیدھا گم ہوگیا۔
آہ! کتنا مشکل ہے یہ بیان کرنا کہ وہ جنگل کیسا دہشت ناک اور سخت اور ناہموار تھا۔ میں جب اس کا خیال کرتا ہوں تو خوف پھر سے تازہ ہوجاتا ہے۔''

صرف مفہوم پر مشتمل اس نثری ترجمے کے تقابل سے مدنی کا انتخابِ الفاظ اور پیکر تراشی کا عمل اُجاگر ہوجاتا ہے۔ اس نظم کا معنوی پیکر بھی توجہ کے لائق ہے۔ نظم بے اعتبار و پیکر پرست بودیلیئر سے رجعتِ قہقہری کرتی ہوئی، عین الیقین کے تمثال پرست شاعر دانتے تک پہنچتی ہے اور یوں نظم کی معنوی نمو مغربی شاعری کے بصیرت افروز تنقیدی مطالعے پر مبنی ہے، ایسی بصیرت جو اردو کے کلاسیکی طرزِ بیان کی صورت اختیار کرتی ہے۔ یہ دو عناصر ہی مدنی کی شاعری کے اجزائے ترکیبی ہیں اور ان کا امتزاج ان کے منفرد اسلوب کی بُنیاد۔

O

عناصرِ ترکیبی اور تعمیر کی صورت اپنی جگہ، مدنی کے شاعرانہ عمل کی تہ میں ایک ایسا طرز احساس کارفرما نظر آتا ہے جس کے بارے میں یہ تاثر قائم ہوتے دیر نہیں لگتی کہ وہ متعیّن اور معلوم، طے شدہ پیش یا افتادہ راستوں پر بندھے ٹکے طریقوں سے یوں چلنے کا عادی نہیں کہ ایک مصرعے کے بعد دوسرا مصرعہ اور ایک نظم کے بعد اگلی نظم، آپ کو پہلے سے اندازہ ہوجائے کہ اب روئے سخن کس طرف ہے اور اگلا قدم کیا۔ مدنی کی شاعری دائرہ وار نمو پاتی ہے اور اس میں un predictability برقرار و قائم رہتی ہے کہ ہر نظم ہمیں ایک نئی حیرت سے دوچار کرتی ہے۔

مدنی کے شعری مزاج کی اس نادرہ جوئی و تازہ کاری اپنے کمال عروج پر نظموں کے اس زنجیر دار سلسلے میں پہنچی ہوئی نظر آتی ہیں جو'' دشتِ امکاں'' کے دوسرے عشرے میں، اور اس میں بھی خصوصاً ''رصد گاہ'' سے آگے آتی ہیں۔ ان نظموں میں ''مراجعت''، ''موت سے پہلے''، ''چوہا''، ''فرسِ ٹروجن''، ''آپریشن تھیٹر''، ''غروب'' اور ''آخری ٹرام'' جیسی نظمیں ایک ہی شاخِ نہالِ غم پر کھلے ہوئے الگ الگ پھولوں کی طرح نظر آتی ہیں۔ یہ مدنی کی شاعری کا nodal point ہی نہیں، جدید اردو شاعری میں ایسا climax ہے کہ اس کی وجہ سے'' دشتِ امکاں'' کو معدودے چند منفرد وممتاز کتابوں میں شامل کیا جاسکتا ہے جو اپنے اجزاء کے مجموعے سے بڑھ کر ایک کُل کی حیثیت رکھتی ہیں اور انہیں صحیح معنوں میں رجحان ساز کہا جاسکتا ہے۔ اسی لیے مدنی کی شاعری میں ''دشتِ امکاں'' اسی طرح نمایاں ہے جیسے فیض کی ''دستِ صبا''، راشد کی ''لامساوی انسان''، اختر الایمان کی ''بنتِ لمحات''، مجید امجد کی ''شبِ رفتہ کے بعد''، فہمیدہ ریاض کی ''بدن دریدہ'' اور ہمارے دور تک آتے آتے افضال احمد سیّد کی ''چھینی ہوئی تاریخ''۔ ظاہر ہے کہ یہ فہرست، کسی بھی ایسی فہرست کی طرح ادھوری ہے مگر اس میں وہ چند مجموعے قطار اندر قطار یوں نظر آتے ہیں جیسے بقولِ فراق، وہ کنول جن کی چنکیوں میں بند ہے ندی کا سہاگ۔ ادھورے پن سے بھی بڑھ کر، اس فہرست میں تشویش کا پہلو یہ ہے کہ خود ان کتابوں کے شاعر اکثر ان کتابوں کی حد کو توڑ نہ سکے اس شاخِ گُل کے ساتھ ناتمامی و ناآسودگی کا مارِ سیاہ بھی لپٹا ہوا ہے۔ اور ذہن سوچ پڑ جاتا ہے کی تعمیر کہ صورت میں یہ خرابی کیوں مُضمر تھی۔

ان نظموں کی ایک اور خصوصیت ان کا تواتر ہے۔ تین نظمیں ایسی ہیں ''چوہا''، ''فرسِ ٹروجن'' اور ''آپریشن تھیٹر'' جن کی سطح یک دم بلند اور مختلف معلوم ہوتی ہیں، جن پر ۱۹۵۶ء درج ہے۔ مدنی صاحب کو کوئی ایسا سوانح نگار میسّر نہیں ہوا جو ہمیں بتاتا کہ اس سال کا کیا تجربہ اس سلسلے کا محرک اور مہمیز ثابت ہوا مگر اتنا ضرور ہے کہ ۵۶ء کا سال مدنی کی نظم نگاری کے لیے سالِ معجزات Annus Mirabilis ثابت ہوا جس طرح ان کی غزل کے لیے ۶۰۔۶۱ء۔ ۶۲ء کے سال رہے، جب انہوں نے

تازہ ہوا بہار کی دل کا ملال لے گئی
اور سب پیچ وتابِ شوق کے طوفان تھم گئے

جیسی غزلیں کہیں۔

مدنی کی غزلوں کے حوالے سے اس قدر گنجائش ہے کہ میں نے فی الحال اپنے لیے موضوع مدنی کی نظم تک محدود رکھا ہے، یہ جانتے ہوئے بھی کہ مدنی شاعروں کے اس بہت مختصر گروہ سے تعلق رکھتے ہیں جہاں نظم اور غزل کے درمیان شاعر کی تقسیم مصنوعی ہے اور ایک ہی تخلیقی جستجو ہے جو دونوں کے اسلوب میں ڈھلتی نظر آتی ہے۔ یہ خصوصیت مدنی صاحب کے بعد اور ان سے بہت مختلف شاعر، منیر نیازی کے ہاں نظر آتی ہے اور پھر کسی حد تک ثروت حسین میں۔'' وہی داغِ لالہ کی بات ہے کہ بہ نامِ حُسن ادھر گئی۔''

O

مدنی کی نظم کا مجموعی جائزہ لیا جائے تو طرزِ احساس میں نُدرت کے ساتھ ساتھ اسلوبِ بیان اور شعری لُغت میں بھی انفرادیت نظر آتی ہے۔ تجربے سے لے کر اظہار تک، ان کے شعری عمل کا دائرہ کار جس تیسری خصوصیت سے ممیّز ہے، وہ نظم کی ہیئت کے معاملے میں ان کا انتخاب ہے۔ ان تینوں عناصر کا یہاں محض تذکرہ ہوسکتا ہے، لیکن ان کا تفصیلی جائزہ لیا جائے تو مدنی کا رنگِ سخن واضح ہو سکے گا۔

''چشم نگراں'' اور ابتدائی دور کی نظموں کا اسلوب اس دور کی عمومی شاعری کے انداز سے کوئی واضح انحراف نہیں کرتا۔ یہی اسلوب آہستہ آہستہ رچاؤ اختیار کرتا ہوا اور سہج سہج پلتا ہوا ''دشتِ امکاں'' کی نظموں میں پہنچتا ہے تو اس کی انفرادیت کا نقش قائم ہو چکا ہے اس اسلوب میں نغمگی ہے، تھم تھم کر سامنے آنے والی شائستگی، لہجے میں وقار ہے اور فکر کی رو، ایک خفتہ پاندی کی طرح زیر زمین جاری رہتی ہے۔ مدنی اچھوتی اور انوکھی کیفیتوں کو بیان کرنے کے لیے بے تاب ہیں مگر اس مقصد کے لیے وہ اس عہد کی مروّجہ شعری زبان سے اخذ کردہ اسلوب کو بروئے کار لاتے ہیں۔ اس لیے ان کے موضوعات وتجربے نئے معلوم ہوتے ہیں اور زبان مانوس۔ شاید اسی لیے ان کے یہاں نظم کے تسلسل میں اچانک کسی مقام سے یوں ہی بیٹھے بیٹھے کھوجانے کی کیفیت درآتی ہے، اس لیے کہ وہ شعری زبان کو اس مفہوم کی طرف لے جارہے ہیں جو ان الفاظ ومحاورات کے لیے نیا ہے۔

بات اب صبح تک جاگنے پر گئی
خانہ پاس کی مہرباں داشتہ......
نیند اک نردباں سے اُتر کر گئی
کائی ہے، شاخِ مرجاں کے قطعات ہیں

اس شبِ بادہ خواری کے قلزم میں بھی
کس قدر جاں لیوا نباتات ہیں
رات کی ماہی گیری بھی کیا پائے گی
چند اسپنج اُترے ہوئے نشوں کے
صبح دم جال میں لے کے آجائے

(''غروب''،مشمولہ ''دشتِ امکاں'')

جدید زندگی کے لوازمات کو وہ اپنی شاعری میں بے دریغ استعمال کرتے ہیں اور اسی کمال سے کہ کانِ نمک میں پہنچ کر نمک بن جائے، لہجے کی مجموعی حلاوت کا ایک حصہ شاخِ مرجاں بھی اور اسپنج بھی۔ ''فرسِ ٹروجن'' کی ترکیب وہ بڑی بے تکلفی کے ساتھ لکھ جاتے ہیں اور یہ اس نظم کے سیاق وسباق میں نا مناسب بھی نہیں معلوم ہوتا ہے۔

ندرت کی خاطر ان کے ہاں سلاست قربان نہیں ہوتی۔ نظم کے دوران ایسے ٹکڑے اور مصرعے آجاتے ہیں جو اپنے آپ میں مکمل معلوم ہوتے ہیں اور ریت میں دبے کانچ کے ٹکڑوں کی طرح الگ سے چمک اٹھتے ہیں:

آئینے میں قید اک رفتار ہے

(''موت سے پہلے''، دشتِ امکاں)

کبھی جھلک بھی اٹھے حرفِ نیم رخ لے کر
وہ آگہی کہ جو پنہاں ہے کارِ فطرت میں

(''تازہ تر''،نخلِ گماں)

مارچ کی حیلہ گر و نرم ہوا کا رومال

(''مارچ کی ہوا''،نخلِ گماں)

کہیں کہیں نظم کا ٹکڑا، اپنی جگہ غزل کا شعر معلوم ہوتا ہے:

صورتیں تھیں جو خاک کی پیوند
کہہ رہی ہیں گلوں کے افسانے

(''حفظِ کشت''، دشتِ امکاں)

نیم رخ ایک پرچھائیں آہستہ سے
پوچھتی ہے کہ خاموش بیٹھے ہو کیوں

(''غروب''، دشتِ امکاں)

اور کہیں الفاظ کا چناؤ ایک لمحے کے لیے حیران کردیتا ہے، جیسے ''سمندر کا بوڑھا خدا'' میں ''سبز وشاداب اوراق کے درمیان'' کے فوراً بعد:

''بیۓ کے سبک گھونسلے کے لیے آج بھی باغ میں کتنے اشجار ہیں''

بیۓ کا گھونسلہ اور وہ بھی مدنی صاحب کے ہاں، یا مظہر العجائب! مجھے بیۓ کی فارسی نہیں معلوم مگر اتنا اندازہ ہے کہ مدنی صاحب ان لوگوں میں سے ہیں جو بھڑ کو زنبور لکھنا پسند کرتے ہیں۔ اسی طرح ''کتاب کے کیڑے'' کا ذکر کرتے ہوئے یہ مصرعہ آجاتا ہے:

مٹی کی وہ صحنک ہو کہ چینی کی رکابی

مگر رکابی ان کے ہاں کم چلتی ہے۔ اس کے برخلاف، جو انداز ان کے ہاں اکثر وبیش تر مل جاتا ہے اس طرح کی لفظیات سے بڑھتا ہے:

؎ شکارِ نافۂ آہوئے چیں، دروغ دروغ

''نخلِ گماں'' میں یہ لغت حد درجہ مستحکم ہوچکی ہے۔ راشد کی طرح مدنی کا ڈکشن فارسی الاصل الفاظ سے مزّین رہنے کا عادی ہے۔ راشد سے یہ مماثلت یہیں ختم ہوجاتی ہے کہ یہ انداز مدنی کو، پیرایہ الفاظ میں بھی اور پیکر تراشی سے دل چسپی میں بھی، غالب کے قریب لے آتا ہے۔ چہرہ فروغ سے سے گلستان کیے ہوئے اور میری ہی رفتار سے بھاگے ہے بیاباں مجھ سے، والے غالب۔

مدنی کا اصل مقام ان ہی شاعروں کی صف میں آتا ہے۔ الفاظ وآہنگ ان کی کلاسیکیت کو مزید نمایاں کردیتے ہیں۔ روحِ عصر سے سروکار رکھنے میں مدنی جتنے جدید ہیں، اسلوب کے معاملے میں اسی قدر کلاسیکی۔ اردو کے کلاسیکی اسلوب کو وہ نئے موضوعات اور احساس کی نئی لرزشوں سے روشناس کراتے ہیں۔ وہ ان شعراء میں سے نہیں تھے جو جدیدیت کو اسلوبی انحراف اور انقطاع سے وابستہ کرلیتے ہیں۔ وہ کلاسیکی اسلوب کو وسعت دینے اور تازہ دم رکھنے کے لیے کوشاں نظر آتے ہیں۔

اختر الایمان اور ''شبِ رفتہ'' کے بعد کے مجید امجد کے ہاں ہم کلاسیکی اسلوب کو ٹوٹتے، چٹختے ہوئے اور ایک کھردری، بظاہر غیر شاعرانہ واقعیت کو اس کی جگہ لیتے ہوئے دیکھ سکتے ہیں۔ مگر مدنی

اسی پرانے دائرے کو تکمیل تک لے جا کر دم لیتے ہیں۔ انہوں نے اس اسلوب کے خفتہ امکانات کو کھنگالنے کی کوشش کی کہ اس کی حدود میں وسعت پیدا ہو جائے۔ یعنی انگریزی محاورے میں he pushed it to its limits۔اس کوشش میں انہوں نے اس اسلوب کے امکانات exhaust کر دیے یہاں تک کلاسیکی روایت کا دائرہ مکمل ہو کر ان پر ختم ہو جاتا ہے۔ مدنی جنوں کی معدن کاری کے نہیں، تکمیلِ روایت کے شاعر ہیں۔ ان کے بقول:

اپنی خاکستر سے نو قالب رہی دنیا تمام
اک نئی فرہنگ لے کر دیدہ ور آتے رہے

O

مدنی کے ہاں موضوعات میں تنوع ہے، اسلوب میں نہیں۔ وہ پرانی ٹائی اور پروفیسر جولین ہکسلے کے افکار کو ایک ہی انداز میں لکھ ڈالتے ہیں۔ پرانی ٹائی پھر بھی عشق کی آخری سزا اور بوسۂ مرگ آشنا بن کر یادگار ٹھہرتی ہے۔ ''نخلِ گماں'' میں یہ اسلوب بعض جگہ manerrism بن کر راستے میں آنے لگتا ہے۔ حالاں کہ اس کتاب میں ''ایشیا'' کی سوریئلی تصویر'' جیسی نظمیں بھی ہیں جو موضوع کی جدّت کی وجہ سے نمایاں نظر آتی ہیں۔

چارلی چپلن کا تبسم ریز وجود ہو یا پکاسو کا امن کا کبوتر، ان نظموں میں پرانی ہیئت بھی مستحکم ہو گئی ہے۔ نظم پورے ایک ارتقاء پذیر ساختیے کے بجائے الگ الگ اشعار پر مشتمل ہے جن میں قافیہ ہر شعر کو الگ اکائی بنا دیتا ہے اور اس طرح اشعار کی لڑی بن کر رہ جانے والی نظم ریزہ خیالی کا تاثر دیتی ہے اور جوش کی ہیئت نظم گماں پیدا کرتی ہے جو مدنی جیسے فکرِ مہم جو والے شاعر کے لیے کہاں مناسب ہے۔

ہیئت اور انداز ڈرامائی طور پر اس نظم میں بدلتے ہیں جو غالباً مدنی صاحب کی زندگی کی آخری مکمّل شدہ نظم ہے۔ ''مرزا باقر علی داستان گو'' ان کے کسی مجموعے میں شامل نہیں مگر ان کی شاعری میں بڑی اہمیت کی حامل ہے۔ ''فرس ٹروجن'' کی طرح یہاں بھی نظم میں بیانیہ ہے، جو افسانوی پیرایہ اختیار کرتا ہے کہ یہاں کردار اور صورت حال واضح ہیں۔ بہادر شاہ ظفر کا شاہی ہاتھی مغل سلطنت کے زوال کے بعد انگریزوں کے لائے ہوئے ریل کے انجن کو اپنا حریف اور مدمقابل سمجھ کر اس سے ٹکرا جاتا ہے۔ نتیجہ معلوم۔ سلیم احمد سے اپنی طویل نظم کو عنوان دیا تھا ''مشرق ہار گیا'' یہاں مدنی نے مشرق کو ہارتے ہوئے، ٹوٹتے ہوئے دکھایا ہے:

میں ہوں اپنی شکست کی آواز

نظم کا حوالہ داستان گو سے قائم ہوا ہے جو اس ٹکراؤ کا راوی ہے۔ اس سے یہ گمان بھی ہوتا ہے کہ شاعر اس سے ایک نوع کی قربت محسوس کررہا ہے۔ کہیں ایسا تو نہیں کہ وہ اس سے identify کررہا ہے، اور اپنے آپ کو بھی اس مقابلے کا داستان گو سمجھ رہا ہے۔ آزاد نظم کے طور پر لکھی جانے والی ''مرزا باقر علی داستان گو'' پر حمید نسیم نے اعتراض کیا ہے کہ اس کے بعض ٹکڑوں میں کم زور بیان ہے۔ ان کے مطابق یہ مدنی کی شاعری کا Finale ہے، جو Grand finale نہ بن سکا۔ کہیں ایسا تو نہیں کہ یہ نظم، بطور ایک شاعر کے مدنی کی شکست کی داستان بھی ہے؟

زندگی کی یہ آخری نظم، شاعر مدنی کا Swan-song ہے۔ مکمل نظم، بے ترتیب مجموعہ، جس کے بعد کتاب نہیں شاعر کا مقدر کتبہ تھا۔ آخر کے تئیں ہنس اکیلا ہی سدھارا۔ مدنی صاحب کی حدِ پرواز بہت وسیع تھی اور اتنی خوش رفتار بھی کہ انہیں خراج تحسین پیش کرنے کو جی چاہتا ہے:

؎ کچھ نہیں تو چادرِ گل میں چُھپا کر لے چلیں
موم کے پَر کے خُدا کی میّتِ بے نام کو
اس سوادِ تیز گامی سے اٹھا کر لے چلیں

مئی ۲۰۰۲ء

چراغِ رہ گُزارِ باد: ادب اور مفادِ عامّہ

بسم اللہ بھی مشکل ہے اگر آغاز ہی انحراف کا نقطہ بن جائے: مگر اس مشکل کا سامنا کیے بغیر رہا بھی نہیں جاسکتا۔ باقی تمام راستوں سے گزر کر ملنے والی منزلیں مُتعیّن ہیں، جس راہ سے تازہ تجربے اور معنی کی دریافت کا امکان باقی ہے، وہ انحراف کی یہی ٹیڑھی لکیر ہے۔ پیش پا افتادہ، پامال اور ضرورت سے زیادہ مانوس الفاظ کے چوکھٹے سے باہر نکلنے کی کوشش کریں تو تذبذب، بے یقینی اور بھٹک کر ان جانی سمت میں نکل چلنے کا خطرہ مول لینا ہی پڑے گا۔ آج کے اس کُل پاکستان سیمینار کے موضوع — ''ادب اور مُستقبل کا آدمی'' — کو تشکیک، مزاحمت اور خوف کے ساتھ دیکھا جائے تو موضوع کی معنویت مُنکشف ہونے کی راہ بھی کُھلی رہتی ہے اور عافیتِ قلب ونظر کا امکان بھی باقی رہتا ہے۔

مستقبل کے آدمی سے زیادہ مجھے حال کے الفاظ پر تشویش ہے۔ یہ الفاظ کی ابتلاء کا دور ہے کہ جس میں بعض الفاظ اس کثرت سے استعمال میں آجاتے ہیں کہ وہ اپنے معنی کھو بیٹھتے ہیں اور معنی سے عاری ہوکر جب پرانے سکّوں کی طرح ان کے نقوش گھسے پٹے ہوجاتے ہیں تو ہم ان کو اصطلاح قرار دے دیتے ہیں۔ یوں ہم خیالات کے فروغ اور مزید تفہیم کا راستہ بند کر دیتے ہیں اور آرام دہ، اطمینان بخش کلیشے میں سوچنے لگتے ہیں۔ یہ آسودہ ذہنی، نیند سے بڑھ کر دبے پاؤں چلتی ہے اور فالج بھی بن سکتی ہے۔ بے خیالی کا یہ خوابِ غفلت ہماری تنقید کی روشِ عام ہے اور اس سے محفوظ رہنے کے لیے ایسے موقعوں پر تشکیک ایک لازمی تنقیدی ضرورت بن جاتی ہے کہ عنوان کی دِل فریبی پر جاں نذر نہ کی جائے اور معنی کی تفہیم کا سلسلہ حرفِ آغاز ہی سے جاری کیا جائے۔ اسی طرح ''ادب اور مفادِ عامہ'' جیسے موضوع سے نمٹا جاسکتا ہے جو اس سیمینار میں میرے ذمّے کیا گیا ہے۔تو میرے حساب سے اِسی طرح ورنہ معنی آفرینی سے محروم زورِ خطابت کی گنجائش بہت ہے۔

ادب اور مفادِ عامّہ کے درمیان ممکنہ رشتے یا تعلّق کے مختلف ابعاد کا جائزہ لینے سے پہلے، اس سوال کو اس وسیع تر تناظر میں رکھ کر کیوں نہ دیکھ لیں جو اس سیمینار کا موضوع ہے اور میری

مشکل کا سبب۔ سیمینار کا عنوان حل ہوکر بھی کسر (Fraction) بنا رہے گا۔ یہ equation نہیں بن سکتا کہ اس میں دو variables ہیں جن کی قیمت مقرّر نہیں بلکہ گھٹتی بڑھتی رہتی ہے، یہاں تک کہ اب تو بہت سے لوگوں کو ان پر سوالیہ نشان بنا ہوا نظر آتا ہے— پہلے ادب اور پھر آدمی۔ شُبے کی چیونٹیاں سی رینگتی ہیں: لکھنے والے پر تحریر کی فوقیت، برقی ذرائع ابلاغ کی فراوانی بلکہ یورش، کتاب کے بجائے کمپیوٹر کی طرف روگردانی اور ادبی ہُنر مندی سے ایک عمومی بے زاری کی فضا میں رہ رہ کر یہی خیال آتا ہے کہ ادب اب اور کتنی دیر کا معاملہ ہے۔ اس دور کے بہت بڑے ''ادب پرست'' (یعنی ادب کو بذاتِ خود ایک قدر ماننے والے) نقاد محمد حسن عسکری نے مایوسی کے ایسے ہی کسی لمحے میں یہ بھی کہہ دیا تھا کہ مشرق ہو یا مغرب، ادب چلتا نظر نہیں آتا۔ ادب نہ رہا تو ہم بھی کیوں رہیں گے اور کیسے؟ ادب سے بےتعلّق ہوکر رہ جانے والا آدمی— خود اس مفروضے کے بقا کا معاملہ بھی مشکوک ہے۔ تیزابی بارش سے جُھلسی ہوئی زمین جل کر راکھ ہوجانے کو ہے۔ سبزہ مٹ کر خاک ہوا جارہا ہے اور جان دار ایک ایک کرکے صفحۂ ہستی سے رخصت ہو رہے ہیں۔ خود انسان کے ہاتھ میں اپنی تباہی کے اوزاروں کے ساتھ ساتھ اس زمین کو بھی ایک شرارے کی طرح بُجھا دینے کی تخریبی صلاحیت آ گئی ہے اور اس نئی طاقت کو استعمال کرنے کے لیے ایک حواس باختہ بچّے کی طرح اس کی ہتھیلیوں میں کُھجلی ہورہی ہے۔ پورے کرّۂ ارض سے بھی زیادہ، ہمارے خطّے میں تباہ کاری کا یہ امکان ایک نئے کھلونے کی طرح ہاتھ لگا ہے اور طبلِ جنگ کو بڑھاوا دیتے ہوئے نعرے اس امکان کو بروئے کار لانا چاہتے ہیں کہ آدمی سرحد کے اُس پار بھی مٹ جائے اور یہاں سے بھی۔ پھر نہ ادب رہے گا نہ آدمی۔ نیستی کا یہ سفید سناٹا اب خارج از امکان نہیں رہا اور اسی امکان کو ارون دھتی رائے نے ''تخیّل کی موت'' کا نام دیا ہے۔

تخیل کی موت کے امکان کے سامنے ہمارا بیمار تخیّل، غیر معمولی سُرعت سے کام کر رہا ہے کہ اسے اندازہ ہوچلا ہے کہ اگلے موڑ پر کیا ہے۔ ادب اور آدمی کے بعد باقی کیا رہ جائے گا؟ صرف ایک لفظ، مُستقبل۔ اس سیمینار کے موضوع کی تمورتی میں سے یہی تو واحد عُنصر ہے جو دائم ہے۔ اس مستقبل کے اکیلے اٹل اکائی ہونے میں ہی اس موضوع کی مشکل مُضمر ہے۔ اگر آپ ہی آئندہ کو لازماً بہتر سمجھنے والے غیر اصلاح پذیر اُمید پرست نہیں ہیں تو ادب اور آدمی سے خالی مستقبل کے تصور سے پریشان ہوسکتے ہیں اور اگر وقت کی اس اندھی پیش روی میں کسی ناگزیر قوّت کا احساس آپ کو نشاط کی کیفیت میں لاسکتا ہے تب بھی تشویش کا مقام یہ ہے کہ ایسا مستقبل،

ہمارے حال اور لمحۂ موجود کے عکس کے سوا کچھ نہیں۔ بہت پہلے، ایک ایسے وقت میں جب ادب ایک قدر مُطلق تھا کہ جس کی خاطر زندگی تج دی جاسکتی تھی، فلابیئر نے زمانۂ حال میں سب سے بڑی خرابی مستقبل کو قرار دیا تھا:

"The worst thing about the present is the future"

اپنے حال کے اس لمحۂ موجود کے زاویے سے دیکھیں تو ایسا لگتا ہے کہ مستقبل تو آکر کبھی کا جاچکا، اب ماضی آنے والا ہے۔ ہر قدم پر پلٹنے، لوٹنے کے سزاوار ہیں ہم، ماضی کے پیہم عذاب کے زندانی، اسی کو بار بار دہرائے چلے جانے پر مامور۔ گلشنِ ناآفریدہ میں اب صدائے عندلیب بھی نہیں، بس ایک شاخِ نہالِ غم ہے، یہی ہری رہے! اس طلسم کے میں فرزندِ آذر ہے نہ آئینِ نو کی آزمائش۔ بس ہمارے مقدر کا بیاباں ہے جو ہمارے ساتھ ساتھ بھاگ رہا ہے جب کہ اردگرد کی دُنیا، نئی تبدیلیوں کی دہلیز پر پہنچ چکی ہے اور س کو پار کیا چاہتی ہے۔ گیارہ ستمبر ۲۰۰۱ء کے واقعے کے بعد سے مُبصرین اور تجزیہ نگاروں نے بھانپ لیا ہے کہ اونٹ کس کروٹ بیٹھے گا اور کسی دِل جلے نے اعلان بھی کر ڈالا ہے: The future has just arrived۔ یعنی کہار آواز دے رہے ہیں، پالکی آپ کے صحن میں پہنچ چکی ہے، سواریاں اُتروائیے۔ جو بن بُلائے مہمان کی طرح آپ کے گھر آنگن میں اُتر آیا ہے، یہ مُستقبل، آدمی کی خانہ ویرانی کے لیے کیا کم ہے۔ آدمی اب مرگِ خیال کا محشر بن گیا ہے اور ادب، باطل ثابت کر دیا جانے والا ایسا مذہب جس کے معزول شدہ دیوتا ایک ایک کر کے طویل معیاد کی جبری رخصت پر کوچ کرنے کے لیے تیار بیٹھے ہوں۔

محفلیں برہم کرے ہے گنجفہ بازِ خیال
ہیں ورق گردانیِ نیرنگِ یک بُت خانہ ہم

زمانے کی اس نیرنگی کے سامنے ادب کی ورق گردانی میں آخر رکھا کیا ہے؟ ادیب کی شکستہ پائی اور ادب کی بڑھتی ہوئی بے اعتباری کے اس دور میں مفادِ عامہ کے حوالے سے ادب کا جائزہ لینا یا لائحۂ عمل ترتیب دینے کی کوشش، یوں ایک سوال اندر سوال کی حیثیت اختیار کرلیتی ہے۔ مفادِ عامہ کے ساتھ وابستہ کر کے دیکھنے کی کسی بھی کوشش میں ادب سے بہت سی جانی پہچانی اور چند ایک نئی توقعات وابستہ ہیں۔ مگر جب ادب مُستقبل اور آدمی کے درمیان معنی خیز تعلّق کا وسیلہ اور اس وسیلے کا ذریعۂ اظہار نہ ہو تو پھر توقع کیسی اور زمانے سے گِلہ کیا؟

تعلّق کی یہ خواہش ہی رنج اور گلے شکوے کا سبب بنتی ہے اور میں اس کے بارے میں

ایسے ایک بالکل ہی انفرادی و ذاتی انداز کے علاوہ کوئی اور لہجہ اختیار نہیں کرسکتا کہ یہ صورتِ حال سرے سے بدل ہی کیوں نہیں جاتی؟ اس خواہشِ موہوم کے لیے میں اس سے بہتر کچھ اور نہیں کرسکتا کہ ''متعدد شخصیات'' کے حامل پرتگیزی شاعر فرنانڈو پیسوآ کے الفاظ میں بیان کروں جس نے اپنی یکتائے روزگار اور ادبی اصناف سے ماورا کتاب The Book of Disquiet میں ایسی ہی کیفیت کو قلم بند کیا:

Why can't all of it be an entirely different truth, with no gods, men, or reasons? why can't all of it be something we can't even concive that we cannot concieve— a mystery from an entirely other world? why aren't we — men, gods, and world — dreams someone dreams, thoughts someone thinks, always located outside of what exists? And why can't that someone who dreams or thinks someone who doesn't either dream or think, be himself a subject of the abyss and of fiction?"

اس پاتال کے ساتھ محض افسانے ہی ہیں۔ اس شاعر کے بقول، بے خواب بخار کی ایک حالت کہ جس میں ہم دیکھے جارہے ہیں، یہ جانے بغیر کہ ہم دیکھ کیا رہے ہیں۔ دید کے اس جبر کا حاصل، اپنی بے اعتباری کا حُزن جو اس لمحے کی عطا ہے:

To what end was I given a kingdom to possess if I am not to possess a better kingdom than this hour in which I am between what I haven't been and what I wili no be?

ادب سے آدمی کی وابستگی بھی مجھے اسی افسوس کا جزو معلوم ہوتی ہے اور اس کے سامنے باقی تمام سوال ثانوی۔

پیسوآ نے جسے تحریر کیا ہے، وہ احساس بھی جان لیوا ہے۔ اس سے الگ ہوکر لمحۂ موجود کے اس occasion کی طرف واپس آنا چاہیے۔ اپنے پڑھنے والوں کو یہ تسلّی دلانے کے بعد:

نہیں کرنے کا میں تقریر ادب سے باہر
میں بھی ہوں واقفِ اسرار، کہوں یا نہ کہوں؟

واقفِ اسرار محض شاعرانہ تعلّی ہے (اور وہ بھی کسی اور کی!) ورنہ میں اپنے اس احساس سے چھٹکارا نہیں پاسکتا کہ جیسے کیا میں، کیا آپ، وہ کردار ہیں جو دوسروں کے لکھے ہوئے اسکرپٹ کو ادا کرنے میں عُمر گزار دیتے ہیں۔ پھر یہ تو محض ایک مقالہ ہے جس کا عنوان میری ذمّہ داری نہیں، مجبوری ہے۔ تاویل یوں کی جائے تو میرے لیے فرار کی گنجائش ہے۔ مگر جو بات مجھے اس عنوان کی طرف بار بار کھینچے لیے جاتی ہے، وہ ہے تعلّق کی توقّع، معنویت کا امکان، سفر کے کسی مرحلے پر منزل کا نشان۔ یہی میرے لیے ادبی تنقید کا جواز ہے اور یہاں میری موجودگی کا عُذر بھی، جاں نذرِ دِل فریبی عنوان کیے ہوئے!

عنوان دِل فریب سہی، دِل کُشا بھی تو ہو۔ موجودہ صورت میں تو یہ کسی اور زمانے کی بات لگتی ہے۔ ادب اور مفادِ عامّہ میں ایک فاصلہ، ایک دراڑ سی نظر آتی ہے کہ ان ''اصطلاحوں'' کا ایک دوسرے کے تعلّق کے حوالے سے استعمال کم ہوگیا ہے۔ کہیں ایسا تو نہیں کہ یہ دونوں الفاظ اجتماعِ ضدین کی طرح ایک دوسرے کو اُجاگر کرنے کے بجائے بس اس طرح کا صوتی تنافر پیدا کرتے ہیں جیسا جوش ملیح آبادی کے مجموعوں کے عنوانات میں ہوا کرتا تھا۔ اگر یوں نہ ہوتا تو کیا ہوتا، میں سوچ رہا ہوں کہ یہ موضوع اور کیا ہوسکتا تھا۔ زیادہ سہل رہتا کہ ہم صحافت اور مفاد عامہ کی بات کرتے کہ یہ عصری تقاضہ ہے اور اس دور کی اہم ضرورت جب کہ ذرائع ابلاغ کو فقید المثال فروغ ملا ہے اور ان پر انحصار بھی وسیع تر ہوگیا ہے۔ صحافت نے اطلاع کی فراہمی اور وقوعہ نویسی کا منصب ادب سے لے لیا ہے۔ ادب اپنے اصلی کام کے لیے سبک بار اور آزاد ہے جو کسی اور ذریعے سے سرانجام نہیں پایا جاسکتا۔ اس کے دوسری طرف، صحافت کی منصبی ذمّہ داریاں بڑھ گئی ہیں۔ مواصلاتی چینلز اور انٹرنیٹ کی فراہم کردہ سائبر اسپیس کے وسیلے سے جہاں سنسر شپ جیسی ریاستی پابندیاں بے اثر ہوگئی ہیں، وہیں کاروباری ذمّہ داریاں (Corporate responsiblitites) اس درجہ بڑھ گئی ہیں کہ رپورٹنگ کے لیے ضابطۂ اخلاق، وقت کا تقاضا معلوم ہوتا ہے۔ (اس ضابطے کی تشکیل سے گریز، اسی ذمّہ داری سے فرار ہے)۔ امریکی مصنّف بین بیگ ڈکیان (Ben Bagdikian) کی کتاب ''ذرائع ابلاغ میں اجارہ داری'' (The Media Monoply) کے مطابق، امریکہ کے ذرائعِ ابلاغ کے تمام اداروں پر ۱۹۸۳ء میں پچاس بڑی بڑی کارپوریشنز قابض تھیں۔ ۲۰۰۱ء تک آتے آتے ان کارپوریشنز کی تعداد سمٹ کر صرف چھ رہ گئی ہے، چناں چہ نوم چومسکی کے بقول ''رضامندی کی تشکیل'' (Manufacturing

بہت سہل نسخہ ہے اور میڈیا کسی بھی مخصوص مقصد کے لیے عوام کی رضامندی کو اسی (Consant) طرح ڈھالتا یا مینوفیکچر کرتا ہے جیسے کارخانے میں مصنوعات ڈھالی اور تیار کی جاتی ہیں۔ اصطلاحوں کا فریب ایسا ہے کہ لفظوں کے ہیر پھیر سے صحیح کو غلط اور حق کو ناحق ثابت کر کے بڑی آسانی سے پیش کیا جاسکتا ہے اور عوام اسی پر یقین کرلے گی جو ان کے سامنے بار بار لایا جاتا رہا ہے۔ دورِ حاضر کے جری صحافی رابرٹ فِسک (Robert Fisk) نے اپنے ایک مضمون میں سیاستِ دوران کے اندر الفاظ کے استعمال کا تجزیہ کرتے ہوئے لکھا ہے کہ سی این این، بی بی سی، اور رائٹرز نیوز ایجنسی نے اسرائیل کے زبردستی ہتھیائے ہوئے علاقوں کو مقبوضہ (Occupied) کہنے کے بجائے متنازعہ (Disputed) کا نام دے دیا ہے اور فلسطین میں یہودیوں کی غیرقانونی نوآبادیوں کو ''بستیاں'' (Neighbourhoods) کہا جانے لگا۔(۱) اقتدار پر قابض طاقتوں کی حکمت عملی کے بارے میں متواتر سوال اٹھاتے رہنے، آزادہ روی، معروضی رپورٹنگ اور ضابطۂ اخلاق پر کاربند رہنے میں صحافت کے وہ اسالیب نمایاں ہیں جن سے مفادِ عامہ — وسیع تر تعداد کا وسیع تر مفاد — کے تقاضے پورے کیے جاسکتے ہیں۔

اس اجمال کی تفصیل سے بات کو مزید کھولا جاسکتا ہے۔ مگر میرا موضوع صحافت اور مفادِ عامہ نہیں ہے۔ یہ موضوع ثقافت، اور مفادِ عامہ بھی نہیں ہے، اگرچہ یوں ہوتا تو آسانی رہتی کہ ثقافت زیادہ لچک دار بلکہ Plastic اصطلاح ہے اور اپنے اندر ادب جیسے دوسرے مظاہر کو بھی سمیٹ لیتی ہے، پھر اسے مفاد عامہ یعنی پبلک انٹرسٹ اور پبلک ایکشن سے مُنسلک کر کے دیکھنا آسان ہوجاتا ہے۔ ادب ظاہری طور پر ایک ثقافتی مظہر یا Cultural object ہے اور ثقافت کی ایک ایسی حالیہ تعریف میری نظر سے گزری جس میں اسے لوگوں کے باہمی فرق کو متحرک بنانے کے حوالے سے بیان کیا گیا ہے۔ ممتاز سماجی سائنس دان ارجن اپادورائی (Appadurai) کے مطابق:

> "Culture can be viewed as the set of attributes that allow people to mobilize differences between themselves and other."

اس تعریف کے مطابق کسی بھی معاشرے کے ثقافتی نقوش، معاشرے کے افراد کے لیے

(۱۔ یہ حوالے سید کاشف رضا کے اہم مضمون ''آزاد میڈیا یا نیو اسپیک کا عہدِ زریّں'' سے لیے گئے ہیں۔ جس میں ان معاملات کی مزید تفصیل مرقوم ہے۔ (دنیا زاد ۶، ۲۰۰۲ء)

اقدار (Values) کا منبع ہیں۔ اس سے قبل، پاکستانی نژاد ماہر علوم سماجی طارق بنوری نے ثقافت کو ایک نقشے سے مماثل قرار دیا تھا: ''یہ کائنات کا ایسا نقشہ ہے کہ جسے ہم اپنے ذہن میں لیے پھرتے ہیں اور جس کی بدولت ہم اقدار، انتخاب، فیصلے اور عمل کو ہم آہنگ کرتے ہیں۔ یہ 'زندہ رہنے کا نمونہ' ہے، ایسا فلٹر کہ جس میں سے گزار کر ہم اپنے تجربات کا، چاہے وہ طبعی ہوں یا سماجی، انجذاب کرتے ہیں اور جو ہمیں سامنے آنے والی صورتِ حال میں عمل کرنے کے قابل بناتا ہے۔''

ثقافت کی ان تشریحی تعریفوں کا حوالہ اس لیے ضروری معلوم ہوا کہ ثقافت کو کسی عجائب گھر کی گڑیوں، مٹی کے کھلونوں تک محدود سمجھ کر بعض ماہرین نے سوال اٹھایا کہ Whether Culture Matters۔ یہ سوال اٹھانے والے وہی ہمارے آپ کے جانے پہچانے ارسطوئے دوراں سیموئیل پی ہنٹنگٹن ہیں، جنہوں نے تہذیبوں کا تصادم نامی نظریہ پیش کرکے ساری دُنیا کو چکاچوند میں مبتلا کردیا۔ (یہ فقرہ موصوف کا ٹریڈ مارک بن چکا ہے۔ اس سے کہیں زیادہ بلیغ اور غور طلب ذاکر حسین کا جملہ جو کسی نے مجھے سنایا کہ تصادم تو وحشتوں کے درمیان ہوتا ہے۔ مگر خیر، فی زمانہ یہی جملۂ معترضہ ہے۔) ماہرینِ معاشیات بالعموم قوموں کی ترقّی کی راہ میں ثقافت کو غیر اہم مدِفاضل سمجھتے رہے ہیں اور روایت کو بس وہ ہچکچاہٹ جس کی وجہ سے ایشیا اور افریقہ سماجی ترقی کی صراطِ مستقیم پر چلتے چلتے رہ جاتے ہیں— ذرا پچکارنے، حوصلہ دلانے سے یہ ہچکچاہٹ بھی ختم ہوجائے گی، پھر بے کھٹکے ترقّی ہی ترقّی، افراط پر افراط۔ لیکن آخر آخر ورلڈ بینک کو بھی احساس ہوا کہ ثقافت بھی ترقّی پر اثر انداز ہوتی ہے اور اس کے سیاسی، سماجی مُضمرات مرتّب ہوسکتے ہیں۔ چناں چہ حال ہی میں اس موضوع پر ایک کانفرنس منعقد کی گئی ہے جس کے کلیدی خُطبے میں ہندوستان کے ماہرِ معاشیات، میرے استادِ محترم امرتیہ سین نے، جو معیشت میں آزادی اور سماجی شعور کے داعی بھی ہیں اور نظریہ ساز بھی، واضح الفاظ میں کہا کہ اصل مسئلہ یہ نہیں ہے کہ ثقافت سے فرق پڑتا ہے یا نہیں (ہنٹنگٹن کے بالکل برخلاف) بلکہ ثقافت سے کیا فرق پڑتا ہے اور یہ کس طرح اہم ہے۔

"The real issue, rather, is how—not whether—culture matters."

سین ان نقطۂ ہائے نظر کو مُسترد کرتا نظر آتا ہے جو ثقافت کو بعض ملکوں کی معاشی ترقی کی راہ میں حائل روڑے سے زیادہ کچھ نہیں سمجھتے مگر وہ ترقّی کے پورے عمل کو 'آزادی' قرار دیتا ہے، لوگوں

کو حاصل ہونے والی آزادی میں فروغ اور وسعت۔ سیاسی و سماجی تبدیلی، سائنسی دریافت اور فنونِ لطیفہ کے ثمرات سے فیض یاب ہونے کی آزادی۔ یوں ثقافت مفادِ عامہ کو متحرّک کرنے، مُثبت سمت عطا کرنے اور دائرُوں سے بڑے دائرے بنانے کا وسیلہ بن جاتی ہے۔ اس دائروی عمل میں ادب بھی پرکار کا کام دے سکتا ہے۔

سیاسی استحکام، قوّتِ خرید میں اضافہ، فرصت کی فراوانی— ثقافت اگر ترّقی کے پہیّے کو حرکت میں لانے والا سریا (Axle) ہے تو یہ سارے فائدے ادب سے براہِ راست حاصل ہوتے نظر نہیں آتے اور نہ ان کی توقّع کی جاسکتی ہے۔ادب ان ثقافتی مظاہر کا ایک حصّہ بن کر کارفرما تو ہوسکتا ہے مگر مفاد عامہ کے لیے براہِ راست کیا کام کرسکتا ہے۔ کچھ ایسی ہی توقّع اسٹالن کے دور کے روس میں ادب سے وابستہ کرلی گئی تھی کہ سورج اور بجلی کی طرح اس کی طاقت کو یوں بروئے کار لایا جاسکتا ہے کہ ریل کے پہیّے چلیں، مشینیں حرکت میں آئیں، اجتماعی فارم میں کسان زیادہ محنت کریں، گائیں زیادہ دودھ دینے لگیں اور کارخانوں کی چمنیوں سے زیادہ دھواں اُگلتا رہے۔ ادب کے لیے ایسے براہِ راست رول کی توقّع کیسی خام خیالی ہے، اس کا اندازہ لگانے کے لیے اس دور میں تھوک کے بھاؤ پیدا ہونے والے ٹریکٹر اور ٹربائن کے قصیدوں کے اوراقِ بوسیدہ الٹنے کی ضرورت نہیں— ان بدروحوں کو کتابی قبروں میں آرام ہی کرنے دیجیے! اِس توقّع پر سب سے زیادہ زہر بھرا تبصرہ روسی افسانہ نگار ایزاک بیبل (Babel) کا ہے (جسے میں بار بار دہرائے چلا جاتا ہوں جیسے یہ پچھلی صدی کے ایک غالب رجحان کی قبر کا کتبہ ہو): حکومت اور پارٹی نے ہمیں سب کچھ دیا ہے، بس ہمارا ایک حق چھین لیا ہے اور وہ ہے ہمارا یہ حق کہ ہم بُرا بھی لکھ سکتے ہیں— پھر اپنے سارے حقوق کی بازیافت کی خاطر اس نے اپنے لیے ایک نئی صنفِ ادب ایجاد کرلی: خاموشی۔

مفادِ عامّہ کے راستوں میں ایک موڑ ایسا آتا ہے کہ پھر ادب پیچھے رہ جاتا ہے۔ ادب سے اپنے تعلّقِ خاطر کی بناء پر، سماجی ترقی اور عوام الناس کی فلاح و بہبود پر عقیدہ رکھنے کی وجہ سے ہم چاہتے ہیں کہ ادب، سماجی ترّقی کا براہِ راست حصّہ بنے لیکن بات اتنی سادہ نہیں جتنی دکھائی دیتی ہے۔ چوں کہ ہم انسانیت کا بھلا چاہتے ہیں، مفادِ عامہ مُثبت حالت ہے، اس لیے ادب کو اس سے وابستہ ہونا چاہیے۔ یہ تصّور ہمیں کس طرف لے جاسکتا ہے، اس کا اندزہ اس موضوع پر سب سے زیادہ کلاسیکی بیان سے لگا جاسکتا ہے۔ غالب کی زندگی کا باضابطہ اور باقاعدہ جائزہ لیتے ہوئے مولانا حالی نے لکھا:

''اگرچہ مرزا کی تمام لائف میں کوئی بڑا کام ان کی شاعری اور انشاء پردازی کے سوا نظر نہیں آتا، مگر صرف اسی ایک کام نے ان کی لائف کی دارالخلافے کے اخیر دور کا ایک مہتمم بالشان واقعہ بنا دیا ہے۔'' ('یادگار غالب''، صفحہ ۳)

اس فقرے کے دو الگ الگ حصّوں نے ایک دوسرے کا وزن برابر کرلیا ہے مگر اس کی تہہ میں ایک paradox کے خدوخال نمایاں نظر آتے ہیں۔ غاب کے apologist نظر آنے کے باوجود، حالی غالب کی زندگی کی افادیت ہی نہیں بلکہ شاعری اور انشاء پردازی یعنی ادب کے بارے میں دُبدھے میں پڑ گئے ہیں۔ سرسیّد کے زیر اثر حالی سماجی عمل اور اصلاحِ معاشرہ کے قائل ہیں اور اپنے آپ کو اس کارِ خیر سے وابستہ کرلیتے ہیں۔ اس نئے نظامِ ترجیحات میں وہ غالب کی اس شاعری کے لیے کوئی خاص مقام تلاش نہیں کر پاتے کہ جس سے ان کی دل بستگی ختم نہیں ہوتی۔ سماجی تحرک جیسے بڑے کام سے غالب کو بھلا کہاں علاقہ تھا۔ مفادِ عام تو دور کی بات ہے، غالب وہ شاعر تھا کہ جسے ''وبائے عام'' میں مرنا گوارا نہ ہوا۔ پبلک کی بھلائی کے لیے ان سے کسی بڑے کام کی توقّع ہی کیوں رکھی جائے، ماسوائے ان کے اس کام کے جو انہوں نے کیا، یعنی ادب کی تخلیق۔

حالی کے نشان زد تضاد کا سادہ ترین حل (مگر جواب نہیں!) مجھے جوزف براڈسکی کے اس فقرے میں نظر آتا ہے جو روسی شاعر آنا آخماتووا کی یادوں پر مشتمل اناتولی نے مین (Anatoly Nayman) کی کتاب کے دیباچے میں اس نے لکھا ہے— تقریباً حالی جیسی لفظیات کے ساتھ مگر مخالف نتیجے کے اخذ کے لیے:

The lives of poets are interesting above all because of what they say, not because of what they do.

جوزف براڈسکی اس تضاد کے عواقب کو بُھگت چکا تھا کہ شاعری کے علاوہ کوئی اور ''مفید کام'' نہ کرنے سے انکار پر اسے طفیلی قرار دیا گیا اور قید و بند، اظہار و اشاعت پر پابندی کا وہ سلسلہ شروع ہوا کہ اسے روس سے جلاوطنی اختیار کیے ہی بنی۔ اس بات کو زیادہ عرصہ نہیں گزرا کہ اس نادرہ کار شاعر کی زندگی اپنے اختتام کو پہنچ گئی اور اس کا ماحصل روسی و انگریزی میں شاعری اور نثری مضامین کے مجموعے کے سوا کچھ بھی نہیں رہا۔ اس قسم کا ''بڑا کام'' کوئی نہیں جس کی کمی حالی کو غالب کے ہاں نظر آتی تھی اور جس پر روسی حکومت نے براڈسکی کو مجبور کرنا چاہا کہ سماجی وابستگی کی ایک انتہائی صورت کے طور پر ادیب ان کے نزدیک، ایک کارندہ ہی تھا۔ یہ سرکاری مفہوم انسانی

تجربے کی تشریح و تفہیم میں اس قدر اکہرا تھا کہ محمد حسن عسکری نے اپنے مضمون ''مارکسیت اور ادبی منصوبہ بندی''، میں اس کی مثال یوں دی تھی:

نہر پر چل رہی ہے پن چکّی
دُھن کی پوری ہے کام کی پکّی

ادیب کا کام ایسی کسی پن چکی کی مدح سرائی نہیں، وہ چاہے کتنی ہی مُستعد اور فعال کیوں نہ ہو۔ بلکہ شاید ڈان کیہوٹے کی طرح ایسی پن چکیوں پر یلغار ہے، اس گمان میں کہ یہ پن چکی دراصل عفریت ہے۔ اس یلغار کا انجام چاہے جو بھی ہو۔کم از کم اتنا تو کہا جا سکے کہ مقابلہ تو دلِ ناتواں نے خوب کیا۔ میرے نزدیک، دلِ ناتواں کا یہ مقابلہ ہی مفاد عامّہ سے ادب کا رشتہ ہے۔ مگر مولانا حالی کے محولہ بالا فقرے کے سامنے یہ بات کہنا بھی آسان نہیں۔ ادب اور مفاد عامّہ کا بنیادی تضّاد وہی ہے جو حالی نے غالب کے لیے formulate کیا۔ حالی کی توقعات کا فکری و نظریاتی ورثہ اگر دیکھیں، تو پھر یہاں سے ترّقی پسند تحریک تک صراطِ مستقیم ہے جس کے زیرِ اثر ادیب کے لیے سماجی عمل سے براہِ راست وابستگی لازمی شرط ٹھہری۔ بعض ترّقی پسند ادیبوں نے قلم پھینک کر تلوار یا کدال اٹھا لینے کی فرمائش کی، اور اگر یہ انتہائی شکل تھی تو اس کی بانسبت زیادہ مروّج، ادیب کے سماجی شعور اور سماجی وابستگی کی تنقیدی کسوٹی تھی کہ جس پر ادیب کے کام کو جانچا اور پرکھا جانے لگا۔ اس تنقیدی نقطۂ نظر کو اب ہم ایک آفاقی حقیقت کے بجائے اس دور کا عصری تقاضہ کہہ لیں، مجھے تو اب وہ عہد بھی آدرش وادی نظر آتا ہے کہ ادیب کا سماجی کردار واضح اور متعیّن تھا۔ ''وابستگی'' کی اصطلاح، دوقطبین کے درمیان تقسیم شدہ دنیا اور سرد جنگ کے سیاسی عواقب کا نتیجہ ہی کیوں نہ ہو، یہ ادیب سے سماجی تفاعل کا تقاضہ کرتی تھی اور ایک مخصوص رشتے میں پرونے کی طلب گار تھی۔ پیوستگی کا یہ امکان آج کل کے حالات میں مفقود نظر آتا ہے۔ سماج اور ادیب کے دوران مُغائرت (Alienation) کی کیفیت اس قدر واشگاف ہوگئی ہے کہ مفاد عامہ کے لیے سرگرم ہونے والوں کی فہرست میں ادیب کا نام کہیں بہت پیچھے رہ گیا ہے۔ یعنی غالبِ خستہ کے بغیر اب کوئی کام بند نہیں۔ شاید ادیب کے پاس وہ اوزار، ہتھیار نہیں رہے جو سماج کی ترقی میں براہِ راست مدد و معاون ثابت ہو سکیں۔ آڈن نے کہا تھا:

"All I have is a voice
To undo the folded lie,

The romantic lie in the brain

Of the sensual man-in-the street

And the lie of Authority...."

اس نظم پر ستمبر ۱۹۳۹ء کی تاریخ درج ہے۔ بات پرانی ہے مگر دِل کو لگتی ہے۔ ادیب کے پاس لے دے کے یہ آواز ہی تو ہے۔ یہ آواز مفاد عامہ کے لیے اس سے بڑھ کر کیا کام کرسکتی ہے کہ عام آدمی کے ذہن میں جاگزیں جھوٹ کی نشان دہی کر دے، اس گرہ کو کھول دے، اس فریب کا پردہ اٹھا کر، جو اتھارٹی کے نام پر کیا گیا ہے، ان مکروہ اور مسخ خدوخال کی طرف اشارہ کر دے جو آج کی حقیقت ہیں۔ ادیب ہی فرد اور انفرادی تجربے کو وہ آواز عطا کرسکتا ہے جو صحافت کی عمومی و لازمی وقائع نگاری، حکم رانوں کے جبر و تسلّط اور نظریات کی جکڑ بندی میں دب کر رہ جاتی ہے۔ کم زور اور بے مایہ، یہ انسان کی آواز ہے۔ وہ انسان جو تیز رفتار واقعات اور رفیع الشان تاریخی عمل کے بوجھ تلے کچل کر ریزہ ریزہ ہوجانے والی اپنی انسانیت کو تلاش کر رہا ہے۔ اس آواز سے بڑے بڑے مفادات وابستہ نہیں ہوسکتے۔ اس کے پاس اقتدار ہے نہ طاقت، اپنا ادھورا سچ ہے اور اپنی زخم خوردگی۔ نہ اس سے ٹریکٹر کے پہیّے چلیں گے نہ سڑک بن جائے گی۔ اس سے نہ پیداوار میں اضافہ ہوگا نہ ملکی صنعت میں زرِمبادلہ کو فروغ ملے گا۔ یہ وہ آواز ہے جو انسان کی انسانیت کو ہوش و حواس کے ساتھ قائم رکھتی ہے، ارضی و سماوی بلاؤں کے سامنے زندگی کی قوّتِ نمو کے لیے سپر بننے کی کوشش کرتی ہے، انسانی تجربے کو باقی و برقرار رکھتی ہے۔ تیز رفتار واقعات، برسرِ اقتدار طبقے کے ظلم و دشنام، نظریات کی بالادستی اور فرد کی کم مائگی کے اس عہد میں یہی آواز دُہائی دیتی ہے اور گواہی بھی۔ یہی آواز ہے جس میں مفادِ عامہ سے بھی بڑھ کر، آدمی کی نجات کا امکان موجود ہے۔

اس امکان کے حصول کے لیے ہمیں وابستگی اور مفاد کے ان مفاہیم سے آگے نکلنا ہوگا جو اب تک ہمارے ہاں مروّج رہے ہیں۔ حالی کے بیان کو (ایک بار پھر حالی! ضروری و لازمی حالی!) میں نے کلاسیکی اس وجہ سے کہا تھا کہ انہوں نے 'لائف' میں ''بڑا کام'' اور ''شاعری و انشاء پردازی'' کو ایک دوسرے کے مقابل رکھ کر دیکھا— حالی کے کریڈٹ میں یہ بات بھی جاتی ہے کہ عقلی و منطقی جواز ''بڑا کام'' کے لیے رکھنے کے باوجود انہوں نے شاعری و انشاء پردازی سے عبارت ''لائف'' کی تعریف و تحسین میں پوری ایک کتاب لکھی۔ تاہم انہوں نے جس وضاحت اور قطعیت کے ساتھ ان دونوں عناصر کو مختلف اور یکسر مخالف قوتوں کے طور پر دیکھا اور سمجھا تھا، یہ ثنویت (Polarityy)

ہمارے لیے امکان سے خارج ہے۔ حالی کے بعد ترقّی پسندوں نے وابستگی کو بجائے خود ایک قدر جانا اور ان ہی کی ضد میں جدیدیت کے نام لیوا اس سے بریّت کا اظہار کرتے رہے۔ آج کی دُنیا کے تقاضوں سے عہدہ برآ ہونے کے لیے ہمیں اس نوعیت کے نظریاتی مفاہیم سے آگے جا کر دیکھنا ہوگا۔ ہماری تنقید کو اس وقت ان مفاہیم کی بازیافت اور معنی آفرینی کے چیلنج کا سامنا ہے۔

بدلے ہوئے حالات اور بدلتی ہوئی ضروریات کی علامت اس سے بڑھ کر اور کیا ہوگی جو پچھلے سال ستمبر میں نیویارک کے واقعات کے بعد سے دُنیا ایک جنگِ زرگری میں مُبتلا ہوگئی اور ہسٹیریائی ردِعمل سے لے کر تجزیاتی تبصروں کا مینارِ بابل تعمیر ہونے لگا۔ اسی شورغوغے میں دبی ہوئی، بہت دھیمی سی ایک آواز الجزائر کی ناول نگار آسیہ جبّار کی بھی تھی جو نیویارک میں اس وقت موجود تھی اور تباہ ہوتی عمارتوں کے شور میں ادیب کی آواز کو تلاش کر رہی تھی۔ اس نے لکھا:

''ادیب نہ تو مستقبل بین پیش گو ہوتا ہے نہ تباہیوں کا مبصّر اور واقعات کے بعد تسلّی فراہم کرنے والا تو ذرا بھی نہیں! یہ کام تو ہم مذاہب کے راہبوں کے لیے چھوڑ دیں!

ادیب اکیلا ہے، ادیب بے آواز ہے، دھیرے دھیرے چلتا ہے اور بہت غور سے اس مصیبت کی تباہ کاری کا مشاہدہ کرتا ہے جو اس کے ساتھ زندہ بچ جانے والے باقی لوگوں پر اثر انداز ہو رہی ہے۔ پھر اس کے بعد ادیب خاموشی پر عمل پیرا ہوتا ہے کہ اندر کی آواز سمٹے اور دوہری ہوجائے، پھر پیچھے ہٹے اور سمجھ میں آنے لگے!''

اس کھوئی ہوئی بے آواز، آواز کے سمٹنے اور پلٹنے کے بعد ہی مفادِ عامہ کا سوال اُٹھ سکتا ہے۔ اس سے پہلے نہیں۔ تب تک ہم اور آپ، جو اس لمحۂ حال کے آدمی ہیں، انتظار کے اسیر ہیں کہ ادب اس آواز کو دوبارہ حاصل کر لے۔ ہماری پابندی اور مفاد یہی انتظار ہے، رہ گیا مستقبل کے آدمی کا سوال، تو اگر وہ زندہ رہ جائے تو اس چراغ کی لو سے کھیل سکتا ہے۔

زندۂ شوقِ شعر کو ایک چراغِ انجمن
کشتۂ ذوقِ شعر کو شمعِ سرِ مزار ایک

جولائی ۲۰۰۲ء

اُردو کی عشقیہ شاعری پر ایک غیر عشقیہ نظر

(۱)

''یہ نہ سمجھیے کہ میرے استاد کی کتاب ہے اس لیے اتنی تعریفیں ہو رہی ہیں۔ حقیقت یہ ہے کہ جب سے میں نے افسانہ لکھنے سے توبہ کی ہے (اُردو شاعری کے رند کی طرح جھوٹی) اس وقت سے مجھے دو موضوعات پر پڑھنے کا چسکا سا پڑ گیا ہے، اور خیر، سوچنا تو بھلا مجھے کیا آئے البتہ کبھی کبھی ان دونوں کے متعلق اوروں کے خیالات دُہرا کر جی ہی جی میں خوش ہو لیتا ہوں کہ لو، میں نے بھی ایک نئی بات دریافت کی۔ یہ دو موضوعات ہیں: فن کار کی شخصیت اور عشق (محض نظریاتی اعتبار سے، ورنہ ویسے تو مجھے بھی ایک یونانی ڈراما نگار کی طرح فخر ہے کہ میں نے اپنے کسی افسانے میں کسی عورت کو محبت کرتے ہوئے نہیں دکھایا اور نہ کسی مرد۔) چنانچہ زیادہ عرصہ نہیں ہوا کہ اس سلسلے میں میں مارسل پروست سے اُلجھتا رہا ہوں اور ابھی پچھلے دنوں میں فن کار کی شخصیت کے بارے میں تو ماس مان کی کہانیاں پڑھ رہا تھا، لیکن اس کے بعد بھی فراق صاحب کے ہر بیان نے مجھے چونکایا ہے اور کئی دفعہ پڑھنے کے بعد بھی اثر کی شدّت میں کوئی تخفیف نہیں ہوتی......''

''جھلکیاں''، از محمد حسن عسکری، دسمبر ۱۹۴۵ء

(۲)

"In reality, every reader is, while he is reading, the reader of his own self. The writer's work is merely a kind of optical instrument which he offers to the reader to enable him to discern what, without this book, he

would perhaps never have experienced in himself. And the recognition by the reader in his own self of what the book says is the proof of its veracity.

Marcel Proust

نظم اور نثر میں فراق گورکھ پوری نے بلا مبالغہ سینکڑوں نہیں ہزاروں صفحات پر مشتمل سرمایہ اپنی ادبی یادگار کے طور پر چھوڑا ہے۔ یہ تمام ذخیرہ مدوّن اور مرتّب ہوکر باضابطہ شکل میں اس طرح سامنے نہیں آیا کہ جس کا یہ متقاضی تھا۔ جہاں یہ ہماری اجتماعی نا اہلی کا شاخسانہ بھی ہے وہاں ہماری زبان و ادب کی موجودہ ابتلاء کی محض ایک علامت بھی۔ تاہم فراق کی شاعری اور تنقید، حرفِ دل نشیں بن کر قارئین اور ناقدین میں مقبول ہوتی رہی ہیں اور اپنی اہمیت کا اعتراف بھی کرواتی رہی ہیں— بعض مواقع پر ضرورت سے زیادہ— کہ اس کی اپنی داخلی ادبی اور تہذیبی قدر و قیمت کے ساتھ ساتھ— کی فراق کے حوالے سے ہر دو عناصر الگ الگ بھی اور ایک دوسرے سے منسلک اور سلسلہ وار مطالعے کی گنجائش ہے— اس پورے عہد کی تفہیم کے لیے معنویت ہے کہ جس نے ان کو تشکیل دیا اور جس کی اقدار کی کشاکش اور فکری رو کا عکس و اظہار ان میں پایا جاتا ہے۔فراق کے ان ہزاروں صفحات میں ایک چھوٹی سی کتاب کیفیت اور کمیّت کے لحاظ سے کلیدی اہمیّت کی حامل معلوم ہوتی ہے، اور وہ ہے ''اُردو کی عشقیہ شاعری۔'' اس چھوٹی سی کتاب میں مضمون بڑا ہے اور مفاہیم بہت۔

فراق کی اسی ایک کتاب کو میں نے دوبارہ پڑھا ہے اور اس کے بعد سے اس سوال سے نبرد آزما ہوں کہ خواہش کے باوجود، اس کتاب کے پڑھنے سے کیا حاصل؟ ایک بار تو نوجوانی کے عالمِ شوق میں نام کی مناسبت اور موضوع کی حلاوت کے زیرِ اثر الف سے لے کری تک ورق الٹتے جائیے اور کتاب کو گھول کر پی جائیے لیکن بعض کتابیں ایسی ہوتی ہیں کہ پہلی بار کے بعد دوبارہ پڑھنا کارِ دارد ہے اور صفحے کے صفحے وبالِ جان معلوم ہونے لگتے ہیں۔ ''اُردو کی عشقیہ شاعری'' ایسی ہی کتاب ہے۔ پڑھتے وقت قدم قدم پر اُلجھنیں، پڑھ چکیے تو سہل، نہایت رواں۔

یہ صفت فراق کی تنقید میں بالعموم اور اس کتاب میں بالخصوص ہے۔ شاعری ہو یا تنقید، حُسن کی مدح سرئی فراق کا شیوہ خاص ہے کہ اس کے حوالے سے انھیں ان کے معاصرین سے الگ

پہچانا بھی جاسکتا ہے اور اس کی کارفرمائی، ان کے ادبی سرمایے میں بغیر کسی تلاش اور تفحص کے، نمایاں نظر آتی ہے۔ جہاں ان کی شاعری خود حسن کا درجہ حاصل کرنے کے لیے کوشاں اور مایل بہ پرواز نظر آتی ہے...... عکس ہو یا اظہار، نظارہ بجائے خود جمال بن جانے کی آرزو میں ہے— وہاں ان کی تنقید اس حُسن کی طرح ہے کہ ہاتھ لگائے سے میلا ہوجانے کا اندیشہ۔ یہ حسن بھی وہ نگاہیں جھکی جھکی اور دِل اُداس اُداس والا انداز نہیں، یہ حسن بھی مومنا چومنا ہے۔ ٹک دیکھا اور دِل شاد کیا۔ دِل شاد کیا پھر چل نکلے۔ راستہ جدھر لے جائے، راستے کم اور منزلیں بہت۔ اور اگر کہیں تمنّا کے رنگ میں وسعت بھی ہوتو پھر اِس سے آگے کے مرحلے مشکل۔

فراق کی تنقید کے مطالعے اور تعینِ قدر میں بنیادی مشکل خود فراق کی پیدا کردہ ہے۔ اس کتاب میں بھی تمام معاملات کی پیش بندی ایک طویل انتساب کرتا ہے جس کا مخاطب نہ جانے کون ہے مگر اسے پڑھنا ادب کے قاری کو پڑتا ہے۔ اے جانِ فراق، وہ عبارت یوں شروع ہوتی ہے، دہلی کی ایک رات یاد کرو— محبوب کاروبارِ دل داری میں ہے اور فراق وہ اشعار دہرا رہے ہیں جو ان معاملات کے نتیجے میں ان پر نازل ہوئے۔ اس طرح کتاب کے آغاز ہی میں عشق کے اظہار بلکہ سارتر کے الفاظ میں intimacy کا ایک اشارہ ہے جس سے یہ اندازہ لگایا جاسکتا ہے کہ فراق اپنے تنقیدی عمل کو اپنی واردات سے متعارف اور متعین کرتے ہیں۔ تنقید کی یہ اساس عشق اور نفسیات کے لیے تو مفید ہوسکتی ہے، ادبی طور پر اس کی اہمیت محدود ہوجاتی ہے۔

اس آغاز سے اس کتاب کے مخصوص اسلوب کا بھی اندازہ ہوجاتا ہے۔ عشق کے مختلف مراحل کی وضاحت اور عشق کی منزلوں کی تعریف کے بیان میں فراق کو بار بار اپنے اشعار یاد آتے ہیں۔ ان کی تنقید کی کوئی اور کتاب، یہاں تک کہ ''من آنم'' کے خطوط بھی، ان کی شاعری سے اس قدر قریب نہیں ہیں۔ اس کتاب کا خمیر ان کے شعری فکر وفن سے اُٹھا ہے اور اسی پر مرتکز بھی رہتا ہے۔ موضوع مقبولِ عام شاعری سے قریب ہو اور بار بار تخلیقی عمل اور اشعار کی نفسیاتی تاویل کی طرف مڑجاتا ہوتو ایسے میں تنقید بھی ایک غیر ضروری جراحت کی طرح معلوم ہوتی ہے۔ کوئی ایذا پسند ہی ہوگا جو اس جھمیلے میں پڑے گا۔ زیادہ آسان تو یہ ہے کہ جمالیاتی لذّت کی مدہوش کن فضا میں سانس لیتے رہیے اور مشامِ جاں کو عشق کے ذکر فکر سے بسائے رہیے کہ اسی میں عافیت ہے۔

اگر آپ تنقیدی تجزیے پر پھر بھی مُصر رہے تو اس سے اگلی مشکل فراق کے مداحوں کی پیدا کردہ ہے جن میں سرِفہرست نام محمد حسن عسکری کا ہے۔ عسکری صاحب کی تنقید میں جو حوالے مرکزی

اور بنیادی ہیں، ان میں رینے گینوں سے بھی پہلے فراق کا نام آتا ہے۔ ''جھلکیاں'' کے ابتدائی مضامین سے لے کر ''ستارہ یا بادبان'' تک عسکری صاحب متواتر فراق کا حوالہ دیتے ہیں بلکہ ''جھلکیاں'' کا ایک پورا مضمون اسی کتاب کے بارے میں ہے جو عسکری صاحب کی تحریروں میں اس قدر پُر جوش مداحی کا اظہار اور فیصلہ کن ہے کہ حیرت کے ساتھ یاد آتا ہے:

''آج مجھے ایک ایسی کتاب کا ذکر کرنا ہے جو ایک ساتھ دہشت ناک، المناک، طرب ناک اور سکوں آمیز، سب کچھ ہے — جو غرّاتی ہے، ڈرتی ہے، لیکن نرمی سے تھپکتی بھی ہے، جو زہر میں بجھا ہوا تیر بھی ہے اور امرت بھی۔ اس کتاب میں ہر بیان ایک ذاتی اور حیاتی تجربہ ہے، ایک شخصیت کا اظہار ہے۔ وہ تجربہ، وہ شخصیت ہی کیا جو ان سب چیزوں کا امتزاج نہ ہو؟ اور یہ بھی آپ آسانی سے اندازہ لگا سکتے ہیں کہ اگر یہ کتاب اُردو میں ہے تو کس کی ہوسکتی ہے، کیوں کہ اگر آپ اُردو کی موجودہ نظم اور نثر سے واقف ہیں تو یہ بیان سن کر آپ کا خیال صرف ایک ہی طرف جاسکتا ہے یعنی حضرت فراق گورکھ پوری کی طرف۔ اس نئی کتاب کا نام ہے ''اُردو کی عشقیہ شاعری۔''

ایسے بیانات کو ادبی تنقید بس 'عقیدے کی معطّلی، یعنی suspension of disbelief کے بعد ہی سمجھا جاسکتا ہے، کیوں کہ اسلوب اپنے موضوع سے چار ہاتھ آگے ہے۔ آغازِ بیان سے ایسا معلوم ہوتا ہے کہ عسکری صاحب پال والیری کی Monsieur Teste یا رلکے کی The Notebooks of Maltus یا اس کینڈے کی کسی اتنی ہی معرکتہ الآراء کتاب کی گرہ کشائی کرنے والے ہیں مگر وہ اُردو زبان اور موجودہ دور کی نظم ونثر کے اشارے دے کر یہ بساط خود ہی لپیٹ لیتے ہیں اور ہم یہ سوچتے رہ جاتے ہیں کہ عسکری صاحب نے آخر اس کتاب میں ایسا کیا پڑھ لیا تھا اور ہم عسکری صاحب کی مداحی کے باوجود اس کتاب میں ایسی کوئی جھلک کیوں نہیں دیکھ پاتے؟

نہ جانے تونے اسے کس آن میں دیکھا

عسکری صاحب کے نظامِ اقدار اور معیارِ ادب میں فراق کا حوالہ کثرت سے آتا ہے بلکہ مظفر علی سیّد نے، جن کے ہاں خود عسکری صاحب سے اسی طرح کی ادبی وابستگی ایک طرح کی پابندی بن جاتی ہے، فراق اور عسکری صاحب کے

ادبی تعلق کا تجزیاتی جائزہ لیتے ہوئے لکھا ہے کہ'' یہاں شاعر اور ناقد ایک دوسرے کے لیے اس حد تک لازم و ملزوم ہو چکے ہیں کہ ان کو جدا کر کے دیکھنا مشکل ہے، یعنی تقریباً غالب اور یادگارِ غالب والی صورتِ حال پیدا ہوگئی ہے، سوانحی حصّے کو چھوڑ کر۔''

اور اسی مضمون کے آخر میں یہ نتیجہ اخذ کیا ہے:

''معاصر تخلیق اور تنقید کا اتنا قریبی رابطہ اور کسی جگہ نظر نہیں آتا۔''

(عسکری فراق پر: ناقد بطور شاگرد مشمولہ'' تنقید کی آزادی'')

رابطے کی یہ صورت دونوں ناقدوں کے لیے، یعنی ناقد بطور موضوع اور ناقد بطور مداح، باعث خرابی ہے۔ وسعتِ فکر و نظر، ذہانت و بصیرت کی جگہ عسکری صاحب کا اسلوب یہاں عقیدت میں بھیگا ہوا ہے۔ فراق کے اشعار پر سر دھننے کے بعد وہ نفسیات کی اصطلاحوں پر اُتر آتے ہیں اور نفسیاتی کیفیات کا دلچسپ تنوع ہی اس شاعر کا اصل کمالِ فن ٹھہرتا ہے۔ شاعری صرف رنگارنگ جذبات کا اظہار نہیں بلکہ الفاظ اور بیان کی بنیاد اور مسالے سے تعمیر ہونے والی ساخت ہے اور یہی عناصر مدّاحی کے اس وفور میں ضمنی اور ثانوی ٹھہرتے ہیں اور چونکہ زبان کا تخلیقی استعمال پیچھے رہ گیا اس لیے عسکری صاحب بڑی سہولت کے ساتھ فراق کو صاحب نے اپنے ایک آدھ مضمون میں نفسیاتی کیفیات کے تنوع اور شخصی انا کی بندش سے آزاد ہوکر سراپا احساس و پاس داری، receptive شخصیت کے حصول کے حوالے سے سراہا ہے۔ شخصیت کے اجزاء اور ان میں قائم ہونے والے توازن پر مبنی یہ جائزہ میر کی انفرادیت کی اس سطح کو مدِ نظر نہیں رکھتا جو الفاظ و بیان کے پیرایے پر مبنی ہے اور جس کو سامنے نہ رکھیں تو میر اور فراق میر تک کھینچ کر لے آتے ہیں اور ان کا یہ عمل تعجب خیز اس لئے نہیں لگتا کہ خود میرؔ کو بھی عسکری ایک جیسے شاعر معلوم ہونے لگیں گے۔ نفسیاتی کیفیات کے شارح اور بس! ناول کے مقابلے میں شاعری پر عسکری صاحب کی تنقید کی یہ بنیادی کمی (deficiency) ہے اور یہی عنصر انھیں فراق کی تنقید کے محدود دائرۂ کار کا احساس نہیں ہونے دیتا۔ فراق صحیح معنوں میں عسکری صاحب کی تنقید کی سب سے بڑی کمزوری ہیں مگر اب اتنے برس بعد عسکری صاحب کی یہ مداحی فراق کے اصل قد و قامت کے تعین کی راہ میں ایک رکاوٹ بن گئی ہے اور اس کا احساس اسی مضمون کو پڑھ کر ہوتا ہے جو'' اُردو کی عشقیہ شاعری'' پر لکھا گیا ہے۔

عسکری صاحب اور دوسرے ناقدین بلکہ اس کتاب کے مقدمہ نگار کو بھی تھوڑی دیر کے لیے بھول جایئے اور کتاب کو ایک بار پھر دیکھنے کی ہمّت کیجیے:

''اُردو کی عشقیہ شاعری کو برا بھلا بہت کچھ کہا جا سکتا ہے۔ عشقیہ شاعری کو آپ جو کچھ سمجھیں بہت سے لوگ تو عشق ہی کو ایک روگ یا کم از کم بری چیز بتاتے ہیں۔ اس کا فیصلہ آپ کریں کہ عشق کرنا ایک معقول آدمی، ایک بھلے چنگے آدمی کے لیے کہاں تک مناسب ہے—''

کتاب ایک غیر رسمی، بے تکلّف انداز میں شروع ہوجاتی ہے اور بعد میں آنے والے سخت مراحل کا اندازہ بھی نہیں ہونے پاتا۔ یہ سادگی بھی اس کتاب کا خاص انداز ہے کہ پڑھنے میں رواں اور سریع الفہم معلوم ہوتی ہے۔ یہ سادہ اور رواں انداز بھی کتاب کی مشکلات میں شامل ہے۔ اس کی وجہ سے فراق کتاب کے دوران اپنے قائم کردہ تمام مراحل سے یکساں سہولت کے ساتھ گزر جاتے ہیں۔ وہاں بھی جہاں انھیں عشق کے مقدمے میں گہرائی یا وسعت پیدا کرنا تھی اور وہاں سے بھی جہاں اُردو شاعری کے بتدریج یا تاریخی سفر کو ملحوظِ خاطر رکھنا تھا۔ ایک عشق اور دوسری، اُردو شاعری— ان دونوں کو ساتھ لے کر فراق کا اسلوب کسی قدر آزادی کے ساتھ رواں ہوجاتا ہے۔ انھیں کوئی نظریاتی اساس یا theoretical premise قائم نہیں کرنا بلکہ چند ایک اعتراضات ہیں، جن میں سے چند ایک باوزن بھی ہیں، جن کی اصلیت کو چٹکیوں میں اُڑا دینے کے دوران وہ اپنے اشعار بھی یاد کرتے جاتے ہیں اور شاعری کے ثقافتی عوامل اور تاریخی تقضوں کو بھی سامنے لاتے ہیں، جہاں پہنچ کر وہ اپنے آزادہ رو استدلال کو روک دیتے ہیں کتاب کا مقدمہ وہیں ختم ہوجاتا ہے، یعنی آگے آپ کو اختیار ہے، فراق صاحب عشق و محبت کا معاملہ جہاں تک سمجھا سکتے تھے سمجھا گئے۔ اب دیکھنا یہ ہے کہ اس سے فرق کیا پڑتا ہے۔

کتاب کے پہلے صفحے اور اس کے بے کم و کاست آغاز کا حوالہ بھی دیا گیا۔ یہ صفحہ اس جملے پر ختم ہوتا ہے:

''بہرحال اگر دِلوں کا چور نکل سکے تو بڑے بڑوں کی قلعی کُھل جائے—''

یہ جملہ اپنے سیاق و سباق میں بھی تعجب خیز معلوم ہوتا ہے، خاص طور پر ایک ایسی کتاب میں کہ جہاں مصنّف اپنے اشعار کی تاویل کی طرف بار بار رجوع کرتا ہے اور اپنے تخلیقی محرکات و

موضوعاتی دائرے کی وضاحت بھی کرتا ہے۔ اس کتاب کی فکری اساس فراق کے تخلیقی عمل سے شدّت کے ساتھ پیوستہ ہے۔ اس پر بودلیئرؔ کا جملہ یاد آتا ہے:

''شاعروں کی تنقید ایسی ہوتی ہے جیسے ملزم کا بیان۔''

اس کتاب میں فراق سراسر شاعر ہی رہتے ہیں، اگرچہ اپنی ذہنی دلچسپیوں میں سے بعض کا ذکر بودلیئرؔ کے مذکورہ انداز سے بھی بڑھ کر اقبالِ جرم کا بیان بن جاتا ہے مگر فراق کے ہاں یہ جرم بھی قابلِ ناز ہے:

آئے گنہگارانِ محبت
نادم نادم نازاں نازاں

یہ اہلِ محبت اسی کتاب کے صفحوں سے نکل کر آئے ہیں اور یہیں ان کا سامانِ ناز بھی موجود ہے۔

اس کتاب میں اُردو اور عشقیہ شاعری سے پہلے فراق عشق کی تاویل پیش کرتے ہیں۔ عشق کی تعریف یا صراحت تو بعد میں آتی ہے، وہ اس کے اثرات سے شروع کرتے ہیں:

''ہاں تو عشق آدمی کے ساتھ کیا کرتا ہے؟''

یہ سوال کا آغاز ہے اور ابتداء میں ان کا مطمحِ نظر نفسیاتی سے زیادہ سماجی نظر آتا ہے کہ وہ اس کو یوں مکمل کرتے ہیں:

''—یہ آدمی آدمی یا عشق پر منحصر ہے اور اگر سماجی نقطۂ نظر سے دیکھیے تو قوم قوم یا سماج سماج پر منحصر ہے—''

اور اس کے ساتھ ہی ان کو حالی کا وہ انتہائی افسوس ناک شعر یاد آتا ہے کہ جس میں حالی اپنے وکٹوریائی ضابطۂ اخلاق کے تحت عشق کو محض سماجی decadence کا ایک ادنیٰ مظہر سمجھ رہے ہیں۔

اے عشق تو نے اکثر قوموں کو کھا کے چھوڑا
جس گھر سے سر اُٹھایا اس کو بٹھا کے چھوڑا

حیرت انگیز بات ہے کہ فراق یہاں اس شعر پر حالی کی گرفت نہیں کرتے بلکہ اسے محض غزل کا ایک شعر سمجھ کر آگے بڑھ جاتے ہیں اور غزل کے مقطع کی طرف توجہ دلانے لگتے ہیں۔ اسی شعر کے خیال کو ترقی دے کر اور مختلف شخصیات کے حوالے شامل کر کے اگلے جملے میں بیان کر دیتے ہیں۔

''ہندوستان میں رام، کرشن، ارجن، پرتھی راج، نل اور دمن، دنیا میں سکندرِ اعظم، سیزر، اینٹنی اور کلوپٹرا، نپولین، پارنل اور پھر شیریں، فرہاد، لیلیٰ، مجنوں، غزنوی اور ایاز کی کتھائیں ہیں۔ کیسے کیسے لوگ تھے لیکن عشق نے سب کو چھٹی کا دودھ یاد دلایا اور ایسا کر کے بے وقوف بنایا یا عقل مند بنایا، ان کو بنایا یا بگاڑا؟ اس کا فیصلہ آپ کریں......''

مصنّف کا منشا پوری طرح واضح نہیں ہو پاتا کہ آغازِ مضمون میں محبت کی اہمیت اس کے نفسیاتی اثرات کی وجہ سے قائم کی جارہی ہے اور ان اثرات کی اہمیت اس لیے جتائی جارہی ہے کہ بڑے بڑے لوگ ان سے گزرے۔ عشق کی زیادہ واضح اور براہِ راست شکل پر وہ اگلے ٹکڑے میں آتے ہیں:

''ہاں تو عشق ایک شدید ترین احساس کا نام ہے۔ بنیادی طور پر یا مرکزی طور پر تو اس کا مخزن یا تعلق جنسیات یا شہوانیات میں ملے گا اور یہاں سے اُبھر کر جذبات اور نفسیات کو اپنی لپیٹ میں لیتا ہوا تمام قوائے انسانی اور تمام شخصیت میں یہ احساس یا یہ غیبی تحریک بھرجاتی ہے اور شش جہت سے انسان پر چھا جاتی ہے۔ بات تو صرف اتنی ہے جو حالی نے کہی بھی ہے:

عشق کہتے ہیں جسے سب، وہ یہی ہے شاید
خود بخود دِل میں ہے اک شخص سمایا جاتا......''

عشق پر آغازِ گفتگو میں بار بار حالی کی شاعری یاد آئے جاتی ہے اور یہ بات بجائے خود ایک تاریخی تقاضے کے حوالے سے اہم ہے لیکن ایک شعر سے دوسرے شعر اور پہلے بیان سے دوسرے بیان تک پہنچنے کے لیے فراق ایک دلیل کی تکمیل اور اس کے پھیلاؤ یا وضاحت کی سیدھی لکیر پر کار بند نہیں رہتے۔ ان کا بیان قوس کی صورت میں بڑھتا ہے، نیم دائرہ بنا کر پھر کسی اور نقطے کی طرف نکل جاتا ہے، ایک نیا رُخ سامنے آنے لگتا ہے اور دلیل مکمل ہونے سے پہلے وہ نقطوں کو ملا کر پھر اپنا زاویہ بدل لیتے ہیں۔ اندازِ بیان چونکہ شگفتہ ہے اور اسلوب رواں اس لیے قاری کو شکایت نہیں ہونے پاتی، یہ الگ بات ہے کہ نفسِ مضمون پورا ہوتا ہے نہ بات کا دائرہ مکمل۔ وہ آفاقی عینیت کا ذکر بھی چھیڑتے ہیں اور اسی کے تسلسل میں کہیں مومن کا مصرع دُہراتے ہوئے کہ

''کیا کیا نہ کیا عشق میں، کیا کیا نہ کریں گے'' فوراً ہی ''یعنی قتل، خودکشی، مار پیٹ، کبھی معمولی اور کبھی شدید...... '' پر آ جاتے ہیں۔ بیان کا یہ register کتاب میں بار بار بدلتا ہے اور اسی کی وجہ سے پہلی بار کے مطالعے کی دلچسپی کے باوجود ذہنی آسودگی یا بالیدگی کا سبب بنتے بنتے رہ جاتی ہے۔

اس کتاب کا کوئی حصّہ اتنا ادھورا اور از کار رفتہ نہیں معلوم ہوتا جتنا کہ وہ ابتدائی حصّہ جس میں فراق عشق کے حوالے سے کتاب کا مقدمہ قائم کر رہے ہیں۔ نثری بیان کے دوران کوئی نہ کوئی دلچسپ نکتہ یا توجّہ طلب فقرہ ضرور آ جاتا ہے اور وہی اس کتاب کے پورے مطالعے کا جواز بن سکتا ہے۔ اس قسم کے فقرے کتاب کا بار اُٹھائے ہوئے ہیں:

> ''زندگی پوری اکائی ہے۔ زندگی میں ایسی سکڑن پیدا کر دینا کہ وہ عارض و کاکل تک محدود ہو کر رہ جائے، عشق اور عشقیہ شاعری دونوں میں چھوٹا پن پیدا کر دے گا۔ عشقیہ شاعری محض عشقیہ شاعری نہیں ہوتی......''

یا پھر ''عشق اس جنگ کا نام ہے جو خدا اور شیطان کے درمیان ازل سے انسان کے دِل کے اندر ہو رہی ہے......''

کتاب کی افادیت ہم ان کوندے کی طرح لپک جانے والے فقروں — flashes — تک متعین کر لیں تو ٹھیک ہے ورنہ بیچ میں نثر کے جو طول طویل حصّے آتے ہیں وہ آپس میں مربوط نہیں ہو پاتے۔ عشق کی ماہیت، سماجی حالت اور شعری اظہار پر اس نکتہ آفرینی کے لیے فراق کوئی دس سوال قائم کرتے ہیں، جن کو یہاں تفصیلاً نقل کرنے سے کوئی خاص فائدہ نہ ہوگا، مگر یہ سوال بے وفائی اور ہرجائی پن، اور وہ بھی شادی شدہ ازدواجی حالت میں، یعنی infidelity سے لے کر ہم جنسی میلان تک مختلف مسائل کا احاطہ کرتے ہیں۔ ظاہر ہے کہ فراق نے ان سوالات کو حل کرنے یا ان کے بارے میں کوئی حتمی رائے دینے کی کوشش نہیں کی۔ لیکن ان سوالات کے ساتھ جو خلش پیدا ہو جاتی ہے اس کی بنیاد یہ ہے کہ ان سوالات پر غور و خوض کے ذریعے عشقیہ شاعری کی تفہیم یا تعینِ قدر کا معاملہ ایک ادھورا خاکہ ہی رہتا ہے، اس سے زیادہ واضح یا، محبت کے بارے میں استاں دال کے استعمال کردہ لفظ میں، crystallize نہیں ہوتا۔ استاد دال کا یہی محاورہ، لارنس کے معاصر اور ہم چشم نقاد مڈلٹن مری نے اسلوب کے بارے میں اپنی تنقیدی کتاب میں دُہرایا ہے۔ عشق اور اسلوب۔ اس کارفرمائی و یک جائی کو فراق سے بہتر کون دیکھ سکتا تھا مگر اس کے باوجود اس

کتاب میں ہم ہر دو کو آہنگ نہ کر سکے۔ بلند بانگ تمہید کے باوجود ہاتھ آیا تو کیا، پریشان نظری اور ریزہ خیالی۔

وہ شاعر ہوں یا صوفی، عشق کے معاملے میں باور کراتے آئے ہیں کہ سوال کا جواب دراصل جواب دہ کی اپنی ذہنی یا قلبی کیفیت اور واردات کا عکاس ہوتا ہے چنانچہ کتابوں میں بیان کیا گیا ہے کہ شہزادہ داراشکوہ ایک سوال لوگوں کے سامنے رکھتا تھا: عشق اور درد — اِن دونوں میں کچھ فرق ہے یا یہ دونوں مترادفات ہیں؟ کسی بھی ممکنہ جواب کے ساتھ ساتھ یہ سوال بجائے خود اہم ہے۔ اس سوال کا ذکر کرتے ہوئے محمد حسن عسکری نے اپنے ''وقت کی راگنی'' اور تصوّف کے غلبے والے آخری دور کی ایک تحریر میں اس سوال کا حوالہ دیا ہے اور کچھ اتا پتا نہیں دیا مگر ازمنہ وسطیٰ کے ایک مغربی صوفی کی تحریر کا حوالہ انگریزی میں دیا ہے۔ عسکری صاحب کے اکثر سوال اسی طرح مشرق سے اُٹھتے ہیں اور جواب مغرب کی سمت سے آتا ہے۔ ان کی تو بات الگ ہے اور تفصیلی مطالعے کی متقاضی، یہاں بات ہو رہی ہے فراق کے سوالات کی، جو زیادہ سے زیادہ کسی اخباری مضمون کے جائزے کا حصّہ معلوم ہوتے ہیں اور انھیں اس موضوع کے کسی فکری تجزیے کے ساتھ رکھنا بھی مشکل معلوم ہوتا ہے۔ عشق پر فکر کا discourse کس طرح قائم ہوسکتا ہے، اس کا اندازہ لگانے کے لیے یہ اقتباس دیکھیے جو فرانسیسی مفکر مشیل فوکو کے کئی جلدوں پر مشتمل جائزے ''جنسیات کی تاریخ'' کی تعارفی جلد سے لیا گیا ہے:

"The essential thing is .... the existence in our era of a discourse in which sex, the revelation of truth, the ove turning of global law, the proclamation of a new day to come, and the promise of a certain felicity are linked together. Today it is sex that serves as a support for the ancient from— so familiar and important in the west — of preaching. A great sexual sermon — which has had its subtle theologians and its popular voices — has swept through our socities over the last decades; it has chastised the old order, denounced hypocrisy, and

prasied the rights of the immediate and the real; it has made people dream of a New City. The Franciscans are called to mind. And we might wonder how it is possible that the lyricism and religiosity that long accompanied the revolutionary project have in western industrial socities, been largely carried over to sex."

Foucault, The History of Secuality, Vol.1: Introduction.

لکھنے کو تو میں نے یہ لکھ دیا مگر اب دبدھا میں پڑ گیا ہوں کہ یہ حوالہ ناحق تو نہیں ہے، کہیں میں نے ممولے کو شہباز سے تو نہیں لڑا دیا؟ اصل میں ایک بات اور ہوئی ہے جس کا اندازہ فوکو کے اس اقتباس سے بھی لگایا جا سکتا ہے کہ دورِ جدید اور اس کے تحت زندگی کے مختلف مظاہر کے بارے میں ہمارے رویوں میں شاید کسی اور شعبے میں اتنی تبدیلی نہیں ہوئی جتنی کہ اس مختصر سے لفظ — عشق — کے بارے میں۔

فراق کے ساتھ یہاں بھی معاملہ وہی ہے کہ راہ میں تھے اور بدل گئی زباں۔ انھوں نے بھی اس کتاب کے ابتدائی حصّے میں جنس کا لفظ استعمال کیا ہے، ایک آدھ جگہ عشق کے تعلق سے اور کسی جگہ اس کے مترادف کے طور پر۔ لیکن اس دوران مغرب کے ڈسکورس میں عشق کی لفظ کی جگہ بنیادی اہمیت جنس نے حاصل کر لی ہے کہ تفہیم اور تعبیر کے راستے اسی سے نکلتے ہیں۔ یہ محض ایک لفظ کی جگہ دوسرے کو آسانی کے ساتھ بدل دینے کا معاملہ نہیں ہے بلکہ اس کے پیچھے paradigm کی پوری تبدیلی ہے کہ جس سے، اُردو شاعری سے اپنے سروکار کے باوجود، ہم بھی بے تعلق نہیں رہ سکتے۔ یہ تبدیلی ہمارے گھر آنگن پر بھی سایہ فگن ہے۔

کیا عشق سے اپنی اس وابستگی اور شیفتگی میں ہم زمانے سے پیچھے رہے جا رہے ہیں؟ چند دہائیاں پہلے کی بات ہے کہ عشق یعنی Love کے تصّورات کے حوالے سے Denis de Roguemont نے مغربی ادب کا تاریخی و مرحلہ وار جائزہ لیا تھا۔ عشق کے تصورات اور بدلتے ہوئے ادبی رجحان فراق کی کتاب کے معتد بہ حصّے پر حاوی ہیں لیکن یہ حصّہ بھی اس قدر کمزور اور

باور ہوا ہے کہ عسکری صاحب کو کہنا پڑا کہ تاریخی جائزہ کمزور ہے تو کیا ہوا، اچھا نقاد مؤرخ یا وقائع نگار نہیں ہوتا۔ عسکری صاحب کی بصیرت اور تربیت یافتہ ادبی شعور کے سامنے، ظاہر ہے کہ، دی روگیموں محض مکتبی قسم کا ناقد معلوم ہوتا ہے مگر اس کے کام کو تحقیر کے ساتھ دیکھنے سے پہلے یہ سوچنے کی ضرورت ہے کہ یہ ابتدائی و تعارفی کام بھی فارسی، اُردو میں کہاں ہوا ہے کہ اپنی شاعری میں عشق کی کارفرمائی کے انداز کا اجمالاً اندازہ لگا سکیں۔

روگیموں کی کتاب جملۂ معترضہ نہ بن جائے۔ میں نے اس کا ذکر بھی اس حوالے سے کیا ہے کہ مغرب میں اب تمام تر زور جنس کے ڈسکورس پر ہے اور فوکو کے بعد سے اس کا تانا بانا طاقت و اقتدار یعنی power سے بھی جاملتا ہے۔ محبوب کی جلوہ گری میں حُسن کی ادائے دلبری کے ساتھ جور و ستم کا انداز فوکو کے فکری منہاج میں تشریح و تعبیر کے مرحلے سے گزر سکتا ہے کہ ہم میر کی از سرِ نو تفہیم کریں یا ایسی علامات و پیکر امیر خسروؒ کے ہاں سے trace کرتے ہوئے آگے بڑھیں، مگر یہ امکان فراق کی تنقید سے ہویدا نہیں ہوتا۔ شاعری کی بہ نسبت تنقید اسی لیے جلدی ساتھ چھوڑ دیتی ہے، چاہے وہ تنقید فراق ہی کی لکھی ہوئی کیوں نہ ہو۔

مشیل فوکو کے مذکورہ اقتباس سے اندازہ ہوسکتا ہے کہ عشق اور شاعری، دونوں، انقلاب کی زد پر ہیں۔ فراق نے لکھا تھا:

دیکھ رفتارِ انقلاب فراق
کتنی آہستہ اور کتنی تیز

انقلاب کی اس سُست تیز رفتاری کا اس سے بڑھ کر اور کیا احساس ہوگا کہ عشق کے انداز بھی پرانے معلوم ہونے لگے۔ فراق کی بعد کی چند دہائیوں میں ہی اتنے زمانے طے ہوگئے کہ عشق کا تصور بدل گیا۔ اس آمادہ بہ تغیر دنیا میں علم کا 'ماہرِ آثارِ قدیمہ' مشیل فوکو...... جو خود تبدیلی کے اس عمل کی زد پر ہے...... آپ کو برمحل معلوم نہ ہو، محبت اور جنس کی تعریف تیزی سے تبدیل ہوئے چلی جارہی ہے، خاص طور پر مغرب کی متعارف کردہ ثقافتِ عام میں۔ کسی چلتی ہوئی کتاب کو اُٹھا کر دیکھیے کہ کیا کہتی ہے، مثلاً :Sexual Personae، جس کی تیز طرّار مصنفہ Camilla Paglia، پاپ کلچر (Pop culture) کی diva ہیں اور جنس کے بارے میں نظریہ قائم کرنے کے لیے Pagan اقدار تک جاتی ہیں، انھیں بھی شکایت ہے کہ جنس سے بہت زیادہ تقاضے اور توقعات قائم کرلی گئی ہیں:

"Since Romanticism, Sexuality has been asked to bear too much of the burden of identity, formerly supplied by affiliation to religion, nation or clan."

اسی مضمون میں وہ آگے چل کر لکھتی ہیں کہ مغربی معاشرے میں جنس، ابلاغ اور رابطے کی ایک صورت بن گئی ہے بلکہ تجربے کی قدیمی، غیر لفظی اشکال تک رسائی کا ذریعہ بھی:

"Recreational sex has expanded in importance, so that it is now a substitute for other forms of communication. Between intimates, who may not be capable of or desirous of procreation, sex permits revelatory descent to primal levels of nonverbal experience. It emotionally re-awakens and heals the "family romance" of our personal biography..."

Paglin "No Law in the Arena

یہ مصنفہ تو ہم جنسیت کو تمام وکمال انسانی جنسیت کی کلید قرار دینے کے لیے تیار ہے —

"homosexuality may be the key to understanding the whole of human sexuality. No subject cuts in so many directions into psychology, sociology, history and morality..."

مگر مشکل یہ ہے کہ فراق اس نوع کا بھی ذکر کر کے پھر گریز کر جاتے ہیں۔ Gay Liberation کے اس موجودہ دور میں ان کے بارے میں کہا جا سکتا ہے کہ وہ آج کے محاورے میں ''الماری'' (Closet) سے باہر ہی نہیں نکلے، پھر انھیں کیا پڑھیں اور کیا سمجھیں؟

اس کے باوجود فراق کی کتاب کی اہمیت، کم و بیش، اب بھی کسی نہ کسی حد تک باقی ہے۔ عشق کے جذبے پر زور اگر رومانوی تحریک کے زیرِ اثر مذہب کے متبادل کی صورت میں مغرب میں موضوع بننے لگا تو فراق کے دور میں اسی رومانی جذبے کے تحت معاشی و سماجی تجزیے کے توازن کو

پورا کرنے کے لیے، یعنی counter-balance کے لیے، ایک مترادف کے طور پر سامنے آیا۔ نقادوں کو اس میں ترقّی پسند تنقید کی اوّلین محدود دلچسپی کا مترادف اور ایک نفسیاتی، ثقافتی بالیدگی کا امکان نظر آیا جو اس پورے دور میں شاید فراق سے زیادہ بلند بانگ انداز میں کسی اور شاعر نے پیش نہیں کیا۔ آج کی اصطلاحوں میں ہم اسے پوری طرح نہ بھی پڑھ سکیں مگر فراق نے عشق کو ادبی ہی نہیں بلکہ تہذیبی قدر کے طور پر پیش کیا۔ جنس ان کے ہاں روحانیت کا انداز اختیار کرلیتی ہے، پاکیزہ بھی ہوجاتی ہے اور زندگی آموز بھی۔ عشقیہ شاعری پر ان کے مطالعے کی، تمام تر محدودات کے باوجود، اصل اہمیت یہی ہے۔ عشق کو ایک وحشی، طاقتور قوت سمجھنے کے باوجود اس جہت کا احساس فراق کے قریبی معاصر جوش ملیح آبادی کے ہاں مطلق نہیں ہوتا اور اس سے اپنے معاصرین میں فراق کے امتیازی وصف کا اندازہ بھی لگایا جاسکتا ہے۔

جمالیاتی احساس اور عشق کا جذبہ خرابی کی صورت کس طرح بنتا ہے، اس کے مطالعے کے لیے ہمیں فراق کی شاعری نہیں بلکہ ان کے سوانح کو پڑھ لینا ہی کافی ہے۔

تعمیر ہو یا تخریب، عشق، فراق کے تجزیے میں، ہی ایسی ہی بلاخیز قوت ہے۔ عشق کے اس برِعظیم اور محسوسات کے جنگل، جذبات کے بحرِ ذخار کا نقشہ شعری اظہار کی روشنی میں فراق نے پوری طرح اگر نہیں کھینچا تو اس کی آؤٹ لائن کے بارے میں وہ اشارے ضرور کیے ہیں جن سے ہم باقی ماندہ کا اندازہ لگاسکتے ہیں۔ فراق کی استعمال کردہ اصطلاحیں اور ان کا نظامِ قدر و معنی آج ہمارے لیے پوری طرح تشفی بخش نہیں مگر ان کو ناکافی کہہ دینے سے ہماری کون سی مشکل حل ہوئی جاتی ہے؟ فراق کی اصطلاحاتِ عشق و شعر تو الگ رہ گئیں، مغرب کو بُرا کہنے کے باوجود ہم مغرب کی جسم و روح کی دوئی کے اس درجہ خوگر ہوگئے کہ عشق کو سراسر جنس سمجھنے لگے اور جنس کو تادیب اور احتساب کے پردے میں بٹھانے کے قائل۔ جنس کے ذرا سے بھی ذکر کو فحاشی قرار دے کر ہم واویلا مچانے لگتے ہیں اور یہ بھول جاتے ہیں کہ عریانی اور فحاشی عشق و جنس کے متبادل الفاظ نہیں ہیں اور ان پر بندش کے لیے ہمہ وقت سرگرداں رہنا سیاسی سماجی فاشزم کی علامتِ مرض ہے۔ لیکن آپ اپنے اردگرد کوچہ و بازار کو دیکھیے تو آپ کو کوک شاستر بھی مل جائے گا اور وہ بھی باتصویر انگریزی ایڈیشن میں ہدایت نامے کی اضافی سہولت کے ساتھ اور مکتب سے بھر کر آئے ہوئے مّلا کی سرزنش کا عتاب نامہ بھی۔ مگر ''اُردو کی عشقیہ شاعری'' جنسِ نایاب ہوگئی کہ ڈھونڈنے سے ہی ملتی ہے۔ یہ نقصان کس کا ہوا؟

دیکھ رفتارِ انقلاب فراق......

لیکن جی چاہتا ہے کہ دوسرا مصرع بدل کر پڑھوں:

دِل کو کئی کہانیاں یاد سی آکے رہ گئیں

اس سے پہلے میں نے یہ بھی لکھا ہے کہ یہ کتاب کہیں اتنی زیادہ پرانی نہیں معلوم ہوتی جتنی کہ عشق کے بیان میں۔ مگر عشق کے بیان سے بھی زیادہ فرسودہ اور از کار رفتہ اس کا وہ حصّہ ہے جو خود اُردو شاعری کے بارے میں ہے اور کتاب کے اصل دلائل سے عبارت ہے۔ اُردو شاعری پر صادر کیے جانے والے بعض اعتراضات کو رد کرنے کے لیے انھوں نے جو دفاعی دلائل اور جواب دلیل پیش کی ہیں، اتنے ہی ابتدائی ہیں۔ اُردو شاعری میں قنوطیت اور مایوسی، اُردو شاعری میں گُل و بُلبل کے علامتی پیکر اور فارسی روایت سے ان کا تعلق، اُردو شاعری میں ہندوستانی مزاج کو سمونے کی ضرورت، غزل کی ایمائیت اور عشق کے معاملات پر ارتکاز — فراق نے کسی خاص ترتیب یا پیٹرن کے بغیر ان باتوں کو اُٹھایا ہے اور ان کے بارے میں اپنے خیالات کا اظہار کیا ہے، اپنے اشعار کے ترشح کے ساتھ۔ عبارت کا انداز بھی صاف اور دلچسپ ہے، فکر میں بھی ایسے الجھاؤ نہیں کہ خیالات میں پڑنے والی گرہیں حل نہ ہو سکنے والی معانی کی Nodes بن کر مضمون کے پیرایہ بیان میں جُھتے سے ڈال دیں۔ عبارت صاف اور سادہ ہی رہتی ہے لیکن اس سے آگے بھی نہیں جاتی۔ کسی ایسی بصیرت یا معنوی نکتے کی صراحت مشکل ہے کہ اُردو غزل کے حوالے سے اس کتاب کی مرہونِ منّت ٹھہرائی جا سکے۔ نہ تو اس حصّے کے مطالعے سے اُردو شاعری کی روایت کے بارے میں شعور زیادہ پختہ ہوتا ہے نہ ہمارے فہم میں مزید کوئی اضافہ۔ عشق کے بارے میں کسی شاعری کا رویّہ یا اُردو کی غزلیہ روایت کا شعور ایسی ادبی قدر بھی بنتے ہوئے نظر نہیں آتے کہ جس کی رُو سے اشعار کو پرکھا اور جانچا جا سکے، شاید اس لیے کہ فراق جن عناصر کے متلاشی ہیں وہ ان کو شاعری کے باہر ہی دستیاب ہو رہے ہیں۔ فرض کیجیے کہ کوئی شاعر عشق کی کسی نئی کیفیت کو بیان میں لاتا ہے یا وہ ہندوستانی تہذیب کو اس کے پراچین ماخذ تک کھنگالنے کی جستجو کر رہا ہے مگر اس کو وہ شاعری میں فنّی اصولوں کی پوری پاس داری کے ساتھ نہیں برت پایا یا پھر تمام عناصر کو اجزائے ترکیبی کے طور پر استعمال کر لینے کے باوجود ''شاعری'' کو کمالِ فن نہیں بنا پایا تو پھر اس کے بارے میں کیا حکم لگایا جا سکتا ہے؟ ایسے سوالات اس کتاب کی حدود سے باہر چلے جاتے ہیں اور کتاب کے اندازِ بیان کی شگفتگی کے علاوہ ذہن میں کوئی تاثر نہیں رہ جاتا۔

اس کتاب کا اندازِ بیاں جہاں اس کی بڑی کامیابی ہے (غالباً سب سے بڑی کامیابی) وہیں

اس کی شکست کا سبب بھی بن جاتا ہے۔ کوئی نکتہ سامنے آتا ہے اور خیال ہوتا ہے کہ اب اس کا پھیلاؤ یا ارتقاء (development) ہوگا اور بات کسی کسی نئے امکان کی طرف جائے گی مگر وہ نکتہ نمو پانے کے بجائے دائیں بائیں ہوجاتی ہے اور تان مؤلف کے اشعار کی گردان پر آن کر ٹوٹتی ہے۔ اس کی ایک آدھ مثال کی نشاندہی کافی ہوگی۔

ایک جگہ وہ سوال اُٹھاتے ہیں کہ ''ہاں تو غزل میں کیا ہوتا ہے اور کیا کچھ نہیں ہوتا؟'' اور اس کے بعد وہ صراحت کرتے ہیں:

''جس طرح اور اصنافِ سخن میں تفصیل یا جُزیت کامیابی کی شرط ہے اسی طرح غزل میں اجمال اور کلیّت کامیابی کی شرط ہے......''

اب یہ خیال ایک ابتداء کے طور پر دلچسپ ہے اور غزل کی بعض بنیادی صنفی خصوصیات کی طرف نشاندہی کر رہا ہے لیکن اگلے ہی جملے میں فراق اس سے مماثل اور منسلک ایک اور سمت نکل جاتے ہیں:

روایتی طور پر غزل کے موضوع کو تین حصّوں میں منقسم کر سکتے ہیں: معرفت وتصوف، حیات وکائنات اور اخلاقیات پر انفعالی یا فلسفیانہ طور پر حکم لگانا اور عشقِ مجازی......''

روایت کے ذکر سے آغاز کے باوجود یہ تقسیم فراق ہی کی قائم کردہ ہے اور ادھوری، کلیے بازی کے over-generalization سے مملو۔ یہ تین حصّے کیا الگ الگ اسالیب ہیں؟ کیا روایتی غزل کے شعرا کو اس تقسیمِ سہ گانہ کا احساس تھا؟ کیا ضروری ہے کہ غزل کا ہر شعر ان تین میں سے کسی ایک درجے (category) میں رکھا جاسکتا ہو؟ اگر کوئی شعر بیک وقت ایک سے زیادہ درجوں میں شامل کیا جاسکتا ہو؟ اور کیا ان درجوں میں بہتر یا کم تر کی تخصیص بھی ہے؟ ان میں سے کسی سوال کی گنجائش نہیں اس لیے کہ فراق کی رواں نثر اب چار قدم آگے نکلی جارہی ہے:

''لیکن اوّل دو اقسام میں بھی عشقیہ لب و لہجے کی چاشنی ضروری ہے، یعنی حسن وعشق کے مانوس روپ رنگ کے علاوہ حقیقت اور مجاز کو حسن وعشق کی شکل میں دیکھنا۔ افلاطون نے وجود کی حقیقی شکل کو کہا تھا: اصلیت، نیکی اور حسن — the true, the good, the beautiful۔ غالب نے یوں کہا تھا: ہر چند ہو......الخ۔''

اب یہ عبارت بھی سوال زیادہ اُٹھاتی ہے جو اب کم فراہم کرتی ہے۔ دو اقسام ہی کیوں؟ عشق کی چاشنی کیوں ضروری ہے اور کس لیے؟ کیا عشق محض چاشنی ہے؟ اگر غالب اور افلاطون کے مطابق حسن عشق کی اصطلاحوں میں ہی دیکھا جائے تو وہ شعری طور پر کس طرح بہتر ہوگا؟ اور اگر اسی طرز میں بیان کرنا لازم یا افضل ٹھہرا تو پھر اقسام کی حد بندی کیوں اور اس سے کیا فائدہ حاصل ہونے کی توقع ہے؟ مگر ہمارے سوال پیچھے رہ جاتے ہیں کہ اب فراق کو اشعار یاد آئے چلے جارہے ہیں۔ بادہ و ساغر والے شعر کے ایک عمومی استعمال کے بعد وہ بقول خود ''قلم برداشتہ'' کوئی تیرہ اشعار یاد کرتے ہیں اور یاد دلاتے ہیں مگر یہ اشعار نہ تو دلیل قائم کرتے ہیں اور نہ پہلے سے قائم شدہ دلیل کو مضبوط کرتے ہیں بلکہ کسی اور ہی نتیجے کی طرف لے جاتے ہیں۔

> ''ان اشعار کو (اور اُردو غزل میں ایسے ہزارہا اشعار ملیں گے) عشقیہ شاعری تو نہیں کہہ سکتے لیکن عشقیہ شاعری کی چاشنی ان میں آ گئی ہے......''

کیا یہ فقرہ کتاب کی حدود کے مصنوعی پن کو ظاہر کرکے ایک قسم کی تضاد بیانی کی طرف اشارہ کررہا ہے؟ مگر اگلا فقرہ اور مزید دو اشعار اور پھر یہ ٹکڑا:

> ''اس لیے غزل کی عشقیہ شاعری کی غرض و غایت ایک تو کھلی کھلی عشقیہ شاعری کرنا ہے، دوسرے عارفانہ یا فلسفیانہ یا محض انسانی یا انفرادی حسّیات اور تاثرات کو حسن اور عشق کا آئینہ مہیا کرنا ہے تاکہ اس آئینے میں وجود اپنا نکھار دیکھ سکے۔ یا یوں کہیے کہ وجود کے ہمہ گیر تصادم اور جدلیت (universal dialectics) میں جو ہم آہنگی (harmony) چھپی ہوئی ہے سازِ ہستی کو چھیڑ کر اس ہم آہنگی کے احساس کو اُکسانا غزل کی عشقیہ شاعری کی غرض و غایت ہے یعنی انسانی وجدان کے ارتقاء میں مدد دینا عشقیہ شاعری کا نصب العین یا معیار ہے۔ اس آئینہ داری، اس احساسِ ہم آہنگی، اس ارتقاء میں دِل کا خون کرنے والی دوزخ و جنّت کی جو منزلیں پڑتی ہیں، اور ابدالاباد تک پڑتی جائیں گی، انھیں کون بیان کرسکتا ہے؟ اپنے کچھ اشعار حاضر کرتا ہوں......''

جو خیال اُبھر رہا ہے، اور کتاب کے موضوع کی مخالف سمت میں رُخ کررہا ہے، وہ ایک tangent پر چلا جاتا ہے اور موضوع کی لذّت فوراً ہی شاعری کے لیے خام مواد یا مزید ایک اور

موقع فراہم کر کے رہ جاتی ہے۔ سیماب کے اس ٹکڑے کو تنقید سمجھنا حسنِ ظن ہے اور اس سے اختلاف یا اتفاق— سوئے ظن۔ بس اس کی چمک دمک دیکھ کر خوش ہوتے رہیے تاوقتیکہ یہ ریت میں گُم نہ ہو جائے۔

فراق کے نظریاتِ ادب و عشق کے ساتھ ساتھ فراق کے شخص و فن کے بنیادی پیراڈاکس کی تجسیم بھی اس کتاب میں مُضمر ہے جو فریب دہی کی حد تک سادہ اور سریع الفہم معلوم ہوتی ہے مگر میرا دِل چاہتا ہے کہ کسی طرح اسی کتاب کو دوبارہ پڑھ سکوں جسے برسوں پہلے ایک عالمِ سرشاری میں پڑھا تھا۔مگر دل کو کئی کہانیاں یاد سی آ کے رہ گئیں۔فرق کو پڑھتے ہوئے یہ کہانیاں یاد سی آ کے رہ کیوں جاتی ہیں؟ میسر آتا ہے تو دِل اداس اور شام دھواں ..دھواں.....

مشرق اور مغرب کی آویزش

(عسکری صاحب اور اُردو ادب میں)

کوشش کے باوجود کتاب کا صفحہ نمبر، مطبع اور سنہ اشاعت یاد آ کے نہیں دیا مگر عسکری صاحب کے مضمون پر مضمون کا رڈا چڑھانے والوں نے صراحت کے ساتھ حوالے کی رسم ہی اٹھا رکھی ہے تو پھر میں کیوں اتنا ترڈد کروں۔ اپنے حافظے اور صاحبِ حوالہ سے پرانی شناسائی کے بل بوتے پر یوں شروع کیے لیتا ہوں کہ عسکری صاحب نے کہیں لکھا ہے، مشرق مشرق ہے اور مغرب، مغرب اور ہر دو کے تار و پود مل نہیں سکتے۔

کہیں لکھا ہے۔ مگر کہاں۔ اس غیر ضروری تفصیل کی تلاش میں، کل رات پھر میں ان کی کتابیں الٹتا پلٹتا رہا...... عسکری صاحب کی تحریروں کو ٹونگتے رہنا میرا ایک پرانا اور دل پسند مشغلہ ہے...... میں ان کو اس وقت بھی پڑھتا ہوں جب مجھے کچھ نہیں پڑھنا ہوتا...... مگر ادھر اس میں ایک مقصد کی سی شدت آ گئی ہے، ایک جستجو ہے یا خبط، گویا ذہن میں حشر اٹھائے رکھنے والے ان مل بے جوڑ اور کسی بھی سمت یا رُخ سے عاری تکے بے تکے سوالوں کا حل یہیں سے ملے گا...... حل کی صورت تو کیا نظر آتی، سوال بھی کسی ٹھکانے نہیں لگے۔ اور تو اور، وہ حوالہ تک نہیں ملا۔ بار بار کی پڑھی ہوئی وہ کتابیں ٹٹولیں اور ناگزیر لذّت کے مانوس احساس کے ساتھ ان میں ڈوبتا اُبھرتا رہا۔ میں نے ان کتابوں کو ترتیب سے دیکھا جو شاید پہلے کبھی نہ کیا ہوگا۔ ''انسان اور آدمی'' کے سال خوردہ اور پیلے، بھورے پتوں جیسے ورق اُلٹتا رہا جہاں جوان و بلند حوصلہ، کتاب آشنا اور مائل بہ تفکّر عسکری صاحب کو فنی ہیئت کے التزام میں تخلیقی مہم جوئی اور پھر انسانی تقدیر کی گرہ کشائی کرتے ہوئے پایا...... ہزاروں بار اس انداز میں دیکھنے کے باوجود میں نے پھر پہچانا اور کس جوش سے سلامِ عقیدت پیش کیا۔ جُملے کے جملے تازہ ہو گئے اور حافظے میں ستاروں کی طرح جگمگا اٹھے، نوک دار اور چمکیلے، مگر وہ حوالہ نہیں مل کے دیا۔ ایک کتاب کو بند کیا اور دوسری کو اٹھایا۔ ''ستارہ یا بادبان'' کی ٹوٹی

ہوئی جلد اور پارہ پارہ ہوتے ہوئے صفحوں کو سنبھالا اور جیسے دفعتاً کیمرہ ایک فریم کو ڈزالو کرتے ہوئے ایک اور بڑے منظر میں زوم کرنے لگے کہ نوجوانی کی شوخی سے گزر کر پختہ و رسیدہ، پُراعتماد اور بلند حوصلہ، نکتہ رس عسکری صاحب کو کتابوں کے ساتھ ساتھ اس ''ورائے سخن'' سے بھی نبرد آزما پایا جو کتابوں کو ویسا بناتی ہیں جیسی کہ وہ ہیں۔ عسکری صاحب کے علاوہ بھلا اور کسی نقاد کے کام میں ایسی کسی چیز کے وجود کا شائبہ تک نہیں ہوتا۔ پھر ''ستارہ یا بادبان'' میں تو یوں لگتا ہے کہ ابھی چند صفحے کی بات ہے کہ عسکری صاحب، ایک قدیم چینی حکایت کے مطابق، اس آسیب کے چہرے پر روشنائی مل دیں گے، بس چند صفحے اور، چند سطریں ...... مگر ہر کتاب کی طرح وہ کتاب بھی ختم ہوجاتی ہے۔ تب میں اسے ایک بار پھر شروع کر دیتا ہوں کہ یہ مجھ سے ختم تو ہو...... فریم بدلنے اور منظر کے کھلنے کا احساس ہمیشہ کی طرح ایک بار پھر ہوا، مگر حوالہ نہیں ملا۔ تب پھر یہ کرنا پڑا...... اب رات بھیگ چکی تھی اور صبح کاذب قریب تھی...... کہ بہت سی کتابوں کے نیچے دبی ہوئی ''وقت کی راگنی'' پر سے گرد جھاڑی جو اس بات کی غمازی تھی کہ میرے پسندیدہ نقاد کی کتابوں میں سے سب سے کم پسندیدہ یہ کتاب ہے کہ یہاں عسکری صاحب منزلوں پر منزلیں مارتے، فرس وفرسنگ کو ہوا کی رفتار سے پیچھے چھوڑتے ہوئے اب ایک ایسی اقلیم میں سفر کر رہے ہیں جو ان کی تحریروں کی معیت میں چلنے کے باوجود میرے لیے نامانوس رہتی ہے اور میں قدم بھی اس احتیاط سے رکھتا ہوں کہ پیر رپٹ نہ جائے ورنہ برف کی تہہ پتلی ہے، اندر ٹھنڈا یخ پانی۔ ساری احتیاط کے باوجود نظر ہے کہ پھر بھی چوک جاتی ہے اور پائے نگاہ پھسلے پر پھسلے...... میں پہلے ہی مضمون پر اٹک جاتا ہوں۔

یہیں کہا ہے عسکری صاحب نے۔ نہیں کہا ہے عسکری صاحب نے۔ وہ کہتے ہیں، مگر ان الفاظ میں نہیں...... کیا میرا حافظہ اب عسکری صاحب کے حوالے میں بھی دھوکا دینے لگا ہے؟ ہاں اے فریبِ نرگسِ مستانہ......

I grow old, I grow old,

I Shall wear the bottoms of my trousers rolled

کیا اب جبلّتیں بھی ساتھ چھوڑنے لگیں گی؟ قیامت نے دم لیا تھا نہ ہنوز۔ پھر مجھے عسکری صاحب کا وقتِ سفر یاد آیا۔ میں اسی مضمون کی ابتدائی سطریں دُہرا رہا تھا:

''لارڈ میکالے نے کہا ہے۔

ابنِ رشیق نے کہا ہے......''

عسکری نے کہا ہے۔ عسکری صاحب نے کہا ہے۔ مگر یہ تو عسکری صاحب نے کپلنگ میں لکھا ہے۔ عسکری صاحب نے کہا ہے، کپلنگ نے لکھا ہے۔ بند کمرے کے اندھیرے میں چیزوں سے ٹکراتے ٹکراتے کسی جانے پہچانے لمس پر جیسے کوئی چونک اٹھے...... حافظے سے جبلّت مل گئی ہے...... میں بھی ٹھٹھک جاتا ہوں: معاذ اللہ اور بقولِ شاعر: ارے توبہ! یہ اپنے عسکری صاحب تو کپلنگ کے ہم نوا نکلے۔ یعنی، وہ جاتا تھا کہ ہم نکلے کے مصداق۔ ابتدائی صدمے کے فوری احساس کو مُندمل کرنے کے لیے سوچتا ہوں کہ میں نے ان کے مطالعے میں اتنے برس آخر اس لیے لگائے تھے کہ یہ نظارہ دیکھنے کو ملے...... بہت شور سنتے تھے پہلو میں دل کا، ان ہی کے الفاظ میں، جو چیرا تو ڈھیروں ڈھیر خون برطانوی ہند کی فوج کا نکل آیا۔ دوڑو، پکڑو، حشر نہ ہووے گا پھر کبھی۔ نہیں، نہیں، غدر نہ ہووے گا پھر کبھی۔ نیم شعور کی رو میں جیسے گورے رات بھر ''لیف رائی، لیف رائی'' کرتے رہیں، میری بلا سے۔ مگر مجھے ایک مجرمانہ سی خلش ہو رہی تھی، اس لیے کہ لاکھ چھپانے پر بھی میں کپلنگ کے لیے ایک دبی دبی سی پسندیدگی سے (کپلنگ کی زبان میں جسے Sneaking admiration کہیے) انکار نہیں کرسکتا۔ اپنے مصنّف کے کئی رویوں اور فکری تعصّبات کے باوجود، مجھے اقرار ہے کہ کپلنگ کی نظمیں اور قصّے کہانیاں بڑی دل بستگی سے پڑھ گیا تھا۔ ان کہانیوں کی گرفت میں پہلے آیا، ان کے قصّہ گو کے تعصّبات سے واقفیت اور اسکراہ کا مرحلہ بہت بعد میں آیا۔

ٹی ایس ایلیٹ کے انتخاب میں اس کی نظمیں ایک خوش گوار حیرت کے ساتھ تو بعد میں پڑھنے کی نوبت آئی مگر ''پک آف پوکز ہل'' اور ''جسٹ سو اسٹوریز''، اور ان سے بھی بڑھ کر ''جنگل بُک'' نے چھٹپن ہی میں دل موہ لیا تھا۔ اب یاد آتا ہے تو انگلیاں کانپنے لگتی ہیں۔ کپلنگ کے بہت سے ادبی گناہ میں اس لیے معاف کیے دیتا ہوں کہ اس کی کتابوں نے، خاص طور پر ''جنگل بُک'' نے میرے تخیّل میں کیا راس رچائی ہے۔ عسکری صاحب تو ایک طرف، ایسے جادو نگار کو سات خون معاف کر دینے کو جی چاہتا ہے۔ مگر ٹھہریے۔ پھر برطانوی ہند اور natives اور sepoys کا خون کہاں جائے گا؟

بھٹکتا ہوا ذہن گھوم کر بہت پیچھے چلا جاتا ہے۔ کتابوں سے بھرے: ایک تنہا اور بیمار متخیّلہ والے بچپن میں جس کی کہانیاں اب بھی ٹیس کی طرح رہ رہ کر اٹھتی ہیں۔ ڈھلتی ہوئی رات میں پُروائی نہیں چل رہی مگر کسی پرانی، دبی دبی سی چوٹ کی طرح کلستی ہے اور کلیجہ مسوس لیتی ہے وہ کب کی پڑھ کر بھلائی ہوئی کتاب ''زلفی''۔ ایسا لگتا ہے کہ ہم بچپن میں ساتھ کھیلے ہیں۔ بہت دنوں کے

بعد یہ پتہ چلا تھا کہ مولوی عنایت اللہ نے رڈ یارڈ کپلنگ کی جنگل بک کو اُردو کا روپ دیا ہے۔ میرے بچپن میں مولوی عنایت اللہ کی کتابیں، بزرگوں کی نشانیوں اور خاندانی یادگاروں کے اس ذخیرے کا حصّہ تھیں جو دیکھتے ہی دیکھتے، پلک جھپکتے میں کسی کام کا نہیں رہتا، پھر کسی کوٹھڑی میں اُڑس دیا جاتا ہے لیکن کوئی اس کاٹھ کباڑ کو نکال پھینکنے کی ہمّت نہیں کر پاتا۔ کیسے پھینک دیں، ماضی ہے! مگر ماضی کے ساتھ مشکل یہ ہے کہ بہت جلد پرانا ہوجاتا ہے، جس کا مطلب ہے بے کار۔ ہاں صاحب، زمانے کے انداز بدلے گئے۔ مولوی عنایت اللہ پرانے دھرانے، باسی تباسی ہوکر مطعون و مقہور ٹھہرے۔ موجودہ زمانے کے بڑے ماہر مترجم جناب شاہد حمید نے، جو اصل متن سے وفاداری بشرطِ استواری کے ایسے قائل ہیں کہ اپنی مثال آپ ہیں اور بذاتِ خود ایک معیار، دوستوئیفسکی کے ''کار مازوف برادران'' کے فقید المثال ترجمے کے ابتدائیے میں مولوی عنایت اللہ کا ذکر کچھ dispraging انداز سے کیا ہے۔ اصل متن کی لفظی روح سے دور چلے جانے والے تراجم سے بدکنے اور چڑنے کے باوجود، میں نے حال ہی میں ''زلفی'' کو دوبارہ دیکھا...... وہ بچپن لوٹ کر نہیں آیا، ہائے افسوس! مگر مولوی صاحب کی یہ تاویل نظر آ گئی کہ انہوں نے اصل عبارت کو کئی بار پڑھ کر ذہن نشین کر لینے اور پھر اپنی زبان میں دوبارہ لکھنے کا ذکر کیا ہے کہ یہاں ان کا طریقۂ کار ہے۔ ''زلفی'' کو ترجمے کے بجائے adaptation کہنا زیادہ دُرست ہوگا کہ اس طرح اس کتاب کی نوعیت بدل جاتی ہے۔ ترجمے کا معیار تو قائم نہیں ہوا مگر مولوی عنایت اللہ نے ایک ایسی کتاب تیار کر دی جسے انگریزی اصل کے مفصّل حوالے یا تقابل کے بغیر اُردو میں اس طرح پڑھا جاسکتا ہے جیسے وہ اسی زبان میں تخلیق کی گئی ہو۔ ابتدائی مطالعے کے وقت مولوی صاحب کی اس کام یابی کا مُطلق احساس نہیں ہوا اور اب اس کے سوا کیا کہا جاسکتا ہے: But the twain did meet!

......''زلفی'' کی خواندگی پذیری...... ایک محدود کامیابی سہی...... خود کپلنگ پر اُلٹ جاتی ہے اور اس کے مفروضے کو مشکوک بنا دیتی ہے۔ جس عمر میں، میں نے ''زلفی'' سے دوستی کی، تقریباً اسی عمر کا حوالہ دیتے ہوئے عسکری صاحب نے کہیں، پھر کہیں، لکھا ہے کہ غلام عباس کے ترجمے والے واشنگٹن ارونگ کے ''الحمرا کے افسانے'' انہیں اتنے پسند تھے کہ پندرہ، سولہ بار پڑھ گئے تھے۔ کپلنگ کے ہندوستان کی طرح، مسلم ہسپانیہ کے قصّوں کو لکھتے ہوئے واشنگٹن ارونگ نے مشرق اور مغرب کی آویزش سے، وقت سے ماورا ایک پُر اسرا اور تقریباً اساطیری، ازلی و ابدی بچپن بنا دیا، کہ بار بار اس میں بھٹکنے کو جی چاہتا ہے۔ نظریات، عقل کی طرح، لبِ بام پر محوِ تماشا ہی رہ گئے۔

آویزش کا یہ ایک انداز اور ایک صورت ہے۔ ظاہر ہے کہ یہ سمجھ لینا حد سے بڑھ کر سادہ خیالی (over-simplification) ہوگا کہ ''زلفی'' کوئی ہوالشافی قسم کا نسخہ ہے۔ حالاں کہ بھیڑیے کا دودھ پی کر پلنے والے انسان کے ''پلّے'' (man-cub)، گھات میں لگے رہنے والے شیر خان، بولتے باگھ، بندر لوگ اور جنگل کے قانون سے عبارت ''جنگل بُک'' موجودہ دور کا ایک برمحل استعارہ معلوم ہوتی ہے۔ ہم اس جنگل میں پلٹ آئے ہیں یا اس جنگل سے باہر گئے ہی نہیں تھے۔ کپلنگ تو اسی طرح کھڑا ہے، کہاں گیا میرا بچپن خراب کر کے مجھے؟

مگر میں اپنا سوال کس کے سامنے رکھوں، ادب کے ایسے تمام سوالوں کے اکیلے حاتم طائی (مظفر علی سیّد کے الفاظ میں) عسکری صاحب تو مشرق اور مغرب کی آویزش میں بندھے ہوئے ہیں۔

اپنے اہم تر تنقیدی انکشافات اور بصیرتیں، عسکری صاحب نے ان مضامین میں پیش کی ہیں جو محض چند صفحات سے زیادہ نہیں۔ وہ ان چند صفحات میں ایسی بصیرت افروز اور نکتہ آفریں باتیں لکھ جاتے ہیں جو اُردو کے دوسرے نقاد پوری پوری کتابوں میں نہیں لکھتے، نہیں لکھ سکتے۔ اختصار کے ساتھ مگر جامع اور بلیغ مضامین لکھنے والے اس نقاد کے بیش تر مضامین کے مقابلے میں ''مشرق اور مغرب کی آویزش'' قدرے طویل تر ہے۔ یہ اور بات ہے کہ عسکری صاحب کے اسلوبِ نثر کی روانی اور برجستگی میں پہلے پہل اس طوالت کا احساس ہی نہ ہونے پائے، اور جب احساس ہو بھی تو گراں نہ گزرے۔ یہ احساس بھی اس وقت ہوتا ہے جب ممکنہ شک وشبہ یا تذبذب کو ایک طرف ہٹا کر عسکری صاحب کی تعمیم پسندی (generalization) اپنا سکّہ قاری کے ذہن پر پوری طرح جما لیتی ہے۔ یہی کیفیت اس مضمون کی بھی ہے کہ اس کا آغاز اس قدر شگفتگی کے ساتھ ہوتا ہے کہ پڑھنے والے بھی حقہ سنبھالیں یا ٹکٹ، لارڈ میکالے کا رعب کھائیں یا ابن رشیق کا احترام کریں کی ہبڑ دھبڑ میں پوری طرح مصروف ہوجاتا ہے اور اس بات پر مزید فکر و تردّد کی ضرورت محسوس نہیں کرتا کہ عسکری صاحب نے آغازِ کار ہی میں مشرق اور مغرب کو دو متوازی یا متحارب اکائیوں (entities) کے طور پر قائم کر دیا ہے اور ہر دو کو ایک دوسرے کے مقابل بھی اس طرح رکھ دیا ہے کہ ان میں سے ایک کا انتخاب لازم ہے۔ ہم ان دونوں کے تصادم کے ساتھ اس طرح بہے چلے جاتے ہیں کہ اس فکری نقطۂ نظر کی بابت کوئی سوال ہی کرنا بھول جاتے ہیں جس کے تحت مصنّف نے یہ پورا مقدمہ قائم کیا ہے جس میں ہم اپنے آپ کو فریق سمجھ کر دلیل اور جوابِ دلیل پر کار بند

رہیں گے، پلٹ کر اس مقدمے کا جائزہ نہیں لیں گے جس نے ہمیں اس روّیے پر مامور کر دیا ہے۔ انداز اتنا دل کش ہے کہ عسکری صاحب کا ایک بار پھر قائل ہونے کو جی چاہتا ہے:

"لارڈ مکالے نے کہا ہے۔

ابنِ رشیق نے کہا ہے۔

پچھلے سو سال سے نہ صرف اُردو تنقید بلکہ ہمارا تخلیقی ادب بھی اس جھمیلے میں پڑا ہوا ہے۔ کبھی تو ہم سوچتے ہیں کہ لارڈ مکالے ریل گاڑی میں چڑھ کے آئے ہیں، وہی سچّے ہوں گے۔ کبھی خیال آتا ہے کہ پرانا زمانہ بڑھے آرام اور سکون کا تھا، ابن رشیق ہی ٹھیک کہتے ہوں گے اور سب سے بڑی بات یہ ہے کہ گھر کی مُرغی دال برابر سہی، لیکن ہے تو مُرغی ہی۔ پھر کہتے ہیں کیوں نہ ریل گاڑی میں حقّہ لے کے بیٹھو، دونوں کو ہی سچّا سمجھو۔ لیکن جب دونوں کا جوڑ نہیں بیٹھتا تو ازسرِنو وہی جھگڑا شروع ہوجاتا ہے کہ حقّہ سنبھالیں یا ریل کا ٹکٹ......"

"ستارہ یا بادبان" کے آخر تک آتے آتے ہم جس طرزِ استدلال اور فکری پوزیشن سے واقف ہوگئے ہیں، یہ اس کی بتدریج حاصل کردہ اور ترقی یافتہ (مگر ترقی پسند نہیں) شکل ہے اور ان پانچ چھ اگلے مضامین کا Key-note بھی جن میں عسکری صاحب اس روّیے سے مُنسلک بعض مسائل کی تسریح کرتے ہیں۔ "ستارہ یا بادبان" میں ان کا تنقیدی عمل اگر تعبیر تھا تو یہاں واضح طور پر تشریحی ہے، اگرچہ اس تبدیلی کا احساس اس وقت ہوتا ہے جب یہ مضمون چل پڑتا ہے اور ہم دو ایک صفحے پڑھ چکے ہوتے ہیں۔ اب آپ عسکری صاحب کا کوئی مضمون اتنا بھی پڑھ لیں تو واپسی کا کوئی امکان نہیں۔ آپ مضمون کے ساتھ بندھے چلے جائیں گے، جیسے کہ میں بندھا چلا آرہا ہوں۔

مگر لارڈ مکالے کیوں اور ابن رشیق کیا؟ عسکری صاحب کے جُملوں کا بہاؤ اس قدر تند و تیز ہے کہ اس آغاز اور ان حوالوں کو محض اتفاق یا حادثہ نہیں سمجھا جاسکتا کہ اس وقت یہی سوجھ گئی۔ نقاد عسکری بہت باشعور فن کار ہے۔ خیر، اتنی بات واضح ہے کہ حسبِ عادت حوالہ پورا نہیں دیا، ورنہ عسکری صاحب یہ مقدمہ مولانا حالی کی روش کو سامنے رکھ کر قائم کر رہے ہیں جنہوں نے "مقدمہ شعر وشاعری" میں نہ صرف ان لوگوں کے نظریات کا حوالہ دیا تھا بلکہ ان کے قائم کردہ معیارات پر اُردو شاعری کو جانچنے، پرکھنے کی جیسے تیسے کوشش بھی کی تھی۔ حالی کا تنقیدی عمل بھی ان دونوں کے

درمیان ایک نقطۂ توازن مسلسل قائم کرنے میں کامیاب نہیں رہتا، کبھی وہ ایک طرف کو کھنچ جاتے ہیں اور کبھی دوسری طرف ڈھلکتے ہوئے نظر آتے ہیں۔ نقاد حالی کی صورتِ حال کہیں کہیں قابل رحم ہوجاتی ہے۔ مگر تنقید ترس کھانے کا نام نہیں ہے۔ عسکری صاحب نے حالی پر موقع موقع سے جو اعتراض کیے ہیں، ان کی تنقیدی ونظری اہمیت اپنی جگہ مسلّم، مگر میں یہ سوچتا ہوں کہ کیا عسکری صاحب نے بھی اپنے آپ کو مولانا حالی کی جیسی صورتِ حال میں رکھ کر دیکھا تھا...... ایک مختلف مگر برتر قوّت کی سیاسی، معاشی اور سماجی یلغار کے سامنے اپنے تہذیبی مظاہر کا دفاع کرنے پر مامور اور اس تہذیب کے پروردہ ادب کو اس بدلی ہوئی کیفیت سے نبرد آزما ہونے کے لیے ایک نئی تنقیدی اور تخلیقی آ گہی کی تشکیل کے لیے کوشاں؟ ایک انتشار وفتنہ زدہ عالم میں اقدارِ نقد وادب کا جویا؟ یہ کہنا مشکل ہے۔

مولانا حالی کے اکثر اقداری فیصلوں کو اس درجہ غلط سمجھنے کی وجہ سے کہ ان کا ابطال بھی لاحاصل ہے، شدید قسم کی بے زاری محسوس کرنے کے باوجود میں ان کے تنقیدی عمل سے اپنے fascination کو کم ہوتے نہیں پاتا اور ڈراؤنے خوابوں میں اپنے آپ کو ان کے جوتے پہن کر چلنے کی سزا پاتے ہوئے دیکھتا ہوں۔ سانپ نکلنے کے بعد لکیر پیٹنا اور بعدازاں اعتراض کرنا آسان بھی ہے اور اس میں بڑی عافیت بھی ہے۔ مگر اس وقت کیا مَیں ان سے مختلف روّیہ اختیار کر پاتا؟ عسکری صاحب کے ساتھ جو یوں ہوتا تو کیا ہوتا؟ وہ ریل کا ٹکٹ سنبھالتے یا حقّہ؟ ہم سے تو مولانا حالی کا بدنام زمانہ مفلر سنبھالے نہیں سنبھلتا۔ ہاتھوں سے پھسل پھسل جاتا ہے۔ اس سے آنکھ کے آنسو تو نہیں پونچھے تھے؟

ثقہ مزاج حالی کے چڑانے کو میں میراجی کے مصرعے بُہتیرے دہراتا رہوں، اس امر سے مفر نہیں کہ مشرق اور مغرب کی آویزش کے سوال پر عسکری صاحب اپنے آپ کو مولانا حالی والے مخمصے میں گرفتار دکھائی دیتے ہیں اور ہمارے لیے وہی مشکل چھوڑ جاتے ہیں کہ اگر ان کے لیے حالی کے تنقیدی فیصلے اور رویے کو قبول کرنا ممکن نہیں تھا تو ہمارے لیے خود عسکری صاحب کے فیصلے اور رویے کے ساتھ مضمون واحد ہے۔ وہ اس آویزش کو اسی نقطۂ نظر کے ساتھ کھولنا شروع کرتے ہیں جو مولانا حالی نے تنقیدی رویے کے طور پر اپنایا تھا۔ میں بہرحال مولانا حالی کو اتنا کریڈٹ ضرور دوں گا کہ انہیں جہاں مشرق اور مگرب کے حوالے ایک دوسرے سے مختلف نظر آئے۔ انہوں نے اس اختلافِ رائے کو ایک ہی 'مقدمے' میں reconcile کرنے کی کوشش تو کی۔ شاعری کی

اصلاح کیوں کر ہوسکتی ہے اور شاعری کے لیے کیا کیا شرطیں ضروری ہیں، ان مراحل سے گزر کر اور ''سادگی، اصلیت، جوش'' کی تمورتی کو تنقیدی اصول کے طور پر ایستادہ کر دینے کے بعد وہ ایک مقام پر ''ابنِ رشیق اور ملٹن کے بیان میں فرق'' کا عنوان قائم کرکے وہ یوں شروع ہوتے ہیں کہ ''ابنِ رشیق اور ملٹن کے بیان میں جو نازک فرق ہے، اس کو غور سے سمجھنا چاہیے......'' آگے کی عبارت حالی کے بیش تر تنقیدی بیانات اور محاکموں کے برخلاف نہ تو پوری طرح واضح ہے اور نہ کسی حتمی نتیجے پر پہنچتی ہے۔ ''کسی اور موقع پر اسی بحث کو زیادہ وضاحت کے ساتھ'' لکھنے کا وعدہ کرکے وہ آگے بڑھ جاتے ہیں۔ ملٹن اور ابنِ رشیق کے فرق کی تشریح ان کے لیے شاید اس سے زیادہ ممکن بھی نہیں ہوگی اور نہ ان دونوں کے باہمی اتصّال سے ایک ہی اصول کا اخذ کرنا اتنا آسان۔ مولانا حالی بیک وقت دو بیساکھیوں کے سہارے چلنے کی کوشش کر رہے ہیں جو ان کے ہر قدم کو دو الگ سمتوں میں لے جاتی ہیں۔ آگے وہ اسی وقت بڑھتے ہیں جب مکالے کے ساتھ ملٹن کو بھی تھّی کرکے ایک رُخ پر ہوجاتے ہیں ورنہ ان کے لیے دو قدم بھی چلنا دوبھر ہے اور ان کی تنقید بندھے پاؤں سفر کی مثال۔

عسکری صاحب کے سامنے مولانا حالی کا آغازِ مضمون سپاٹ ہے اور رسمی۔ شعر کی مدح وذم اور شعر کی تاثیر مسلّم قرار دینے کے بعد وہ اس طرف آتے ہیں کہ ''پولیٹیکل معاملات میں شعر سے بڑے بڑے کام لیے گئے ہیں۔'' یہ اور بات ہے کہ جن کو وہ بڑے بڑے کام قرار دے رہے ہیں، ان کی تاریخی تشریح اس سے مختلف بھی ہوسکتی ہے اور ان کو بڑا کام قرار دینا، جس بھی پیمانے کے تحت ہے وہ بھی نشان دہی اور وضاحت کا متقاضی ہے۔ بہرحال، یہ ساری مثالیں یوروپ سے آئی ہیں اور یہیں سے مثال لے کر وہ ہمیں باور کراتے ہیں کہ شیکسپیئر کے ڈراموں سے ''پولیٹیکل، سوشل، مورل ہر طرح کے بے شمار فائدے اہلِ یوروپ کو پہنچے ہیں۔'' اس ذکر کے بعد وہ لکھتے ہیں:

> ''ایشیا کی شاعری میں اگرچہ ایسی مثالیں جیسے کہ اوپر ذکر کی گئیں شاید مشکل سے مل سکیں لیکن ایسے واقعات بکثرت بیان کیے جاسکتے ہیں جن سے شعر کی غیرمعمولی تاثیر اور اس کے جادو کا کافی ثبوت ملتا ہے۔''

ایسی مثالیں یوروپ سے بھی مشکل سے مل سکیں گی۔ اور پھر ایک درجے کی تخفیف کے ساتھ مولانا حالی جو مثالیں پیش کرتے ہیں وہ زمانۂ جاہلیت کی عربی شاعری اور رودکی وخیام کی شاعری سے ہیں جس سے وہ رُخ اپنے اس حیرت خیز نتیجے کی طرف موڑ دیتے ہیں کہ ''شاعری ناشائستگی کے

زمانے میں ترقی پاتی ہے۔'' اپنے اس بیان میں وہ چند صفحات کے بعد ہی qualifier لگائیں گے کہ شاعری شائستگی میں قائم رہ سکتی ہے (ورنہ پھر ملٹن صاحب اور ورڈز ورتھ صاحب کا کیا ہوتا؟ کیا کلیم الدین احمد کی پیش بینی کرتے ہوئے ان کو بڑے شاعر لہٰذا نیم وحشی کہہ دیتے؟ مگر کیسے کہتے؟ انگریز کے زمانے میں گورے صاحب کی برتر ثقافت پر شبے کا اظہار کیسے کرتے؟ عاقبت اپنے ہی آپ کو اور اپنے معیار کو نیم مہذّب قرار دینے میں ہے۔) مگر اس آپا دھاپی میں یہ سوال رہا جاتا ہے کہ ایشیا کی شاعری سے ان کی کیا مراد ہے؟ کیا وہ محض جزیرہ نمائے عرب اور ایران کو ایشیا کا نمائندہ سمجھتے ہیں؟ ظاہر ہے کہ چین، جاپان، کوریا، ملایا حتیٰ کہ ہندوستان کی دوسری زبانوں سے بھی مولانا حالی کی واقفیت کے شواہد نہیں ملتے اور نہ ایشیا کی شاعری کو کوئی ایک تخلیقی یا تہذیبی اکائی سمجھنا کسی بھی لحاظ سے دُرست ہے۔

جغرافیے یا تاریخِ تہذیب سے کسی استناد کے بغیر مولانا حالی یوروپ کی شاعری کا ذکر کرتے ہیں، جس سے ان کی مراد فی الاصل اور محض انگلستان کی شاعری ہے اور اس شاعری کا بھی وہ انداز جو اس زمانے میں نمایاں تھا، پھر اس کے سامنے موازنے کی غرض سے وہ اس چیز کو رکھ دیتے ہیں جسے وہ کمال اپنائیت کے ساتھ ''ہماری شاعری'' کہتے ہیں اور اس وضاحت کے ساتھ کہ مسلمانوں کی شاعری اور اُردو شاعری مُراد ہے اور کبھی اس فریم کو وسیع کرتے ہوئے ''ایشیا کی شاعری'' کہہ دیتے ہیں کہ جس میں ''ہماری/ اُردو'' شاعری بھی اس طرح شامل ہے کہ کُل اور جُزو میں کوئی خاص فرق نہیں ہے۔ چناں چہ، ''زمانے کی رفتار کے موافق اُردو شاعری میں ترقی کیوں کر ہوسکتی ہے'' کے عنوان کے تحت وہ دونوں نام الگ الگ استعمال کرتے ہیں:

''ظاہر ہے کہ جن ذریعوں سے ایشیا کی شاعری ہمیشہ ترقی پاتی رہی ہے وہ اُردو کی شاعری کے لیے فی زمانہ مفقود ہیں اور ہرگز امید نہیں ہے کہ کبھی زمانۂ آئندہ میں ایسے ذریعے مہیّا ہوسکیں، بقول شخصے ''وہ منڈھی ہی جاتی رہی جہاں اتیت رہتے تھے......''

عربی، فارسی، اُردو (یا ایک آدھ جگہ ''بھاشا'') کے علاوہ موجودہ ایشیا کی کسی بھی زبان کی شاعری کے واضح اور ٹھوس (concrete) حوالے کے بغیر مولانا حالی جس دھڑلّے سے ایشیا کی شاعری کا ذکر کیے جاتے ہیں، اس سے اندازہ ہوتا ہے کہ ایشیا کا یہ حوالہ نہ تو کسی تاریخی حقیقت پر مبنی ہے نہ اس کی کوئی لسانی، ادبی یا تہذیبی بنیاد ہے، ایشیا کا یہ نام محض یوروپ کے تقابل و موازنے پر قائم کیا گیا ہے اور اس سے مراد محض ''غیر یوروپ'' ہے، اور یہ نام سامراجی نوآبادیات کی لُغت

سے آیا ہے۔

دِلّی اور لاہور میں بیٹھ کر مولانا حالی اسی قدر ایشیا دیکھ سکتے تھے کہ جتنا انگلستان سے ہندوستان آنے والے ادر یہاں آ کر نوآبادیاتی نظام کو پروان چڑھانے والے انگریز بہادر کو منظور تھا۔ ان آنے والوں کے لیے ایشیا وہ وسیع وعریض پردیس ہے جس سے ان کی مڈھ بھیڑ ایک اجنبی جغرافیے اور نامانوس ثقافت کے طور پر ہوتی تھی، جس کے تمام ان جانے مظاہر، ''ایشیائی'' تھے اور جن کا نمائندہ یا باہمی طور پر متّحد الاصل ہونا ان کی اجنبیت (جس کا نام ہے ایشیائی) کے سامنے ضمنی بھی تھااور غیر ضروری بھی۔ اس ''پردیس'' کے اندر رہ کر لکھنے والے colonial اور colonized حالی کے زہن میں اس لفظ ''ایشیائی'' کے بارے میں کوئی سوال نہیں پیدا ہوتا اور وہ بے کھٹکے اسے لکھ جاتے ہیں۔

نظر نہ آنے والے اور اندر ہی اندر بگاڑ پیدا کرنے والے ورثے کی طرح مولانا حالی کا dilemma عسکری صاحب تک براہِ راست پہنچ کر کارفرما ہوجاتا ہے جب وہ مشرق اور مغرب کی آویزش کا سراغ لگانے نکل کھڑے ہوتے ہیں۔

عسکری صاحب کا مشرق دراصل مولانا حالی کے ایشیا کی معنوی اولاد ہے، اس کا ایک اور مترادف جو تبدیلی کے باوجود کسی نئی تعریف یا صراحت کے مرحلے سے نہیں گزرااور یہ نام بھی اسی طرح جغرافیائی، تہذیبی، لسانی، ادبی یا تاریخی حقیقت کے حوالے سے عاری...... سہولت کی خاطر قائم کردہ ایک اصطلاح جو اپنی اصل میں اس ''مغرب'' کے بجائے یوروپی ہے جسے وہ مشرق کے موازنے میں مدمقابل کے طور پر کھڑا کر دیتے ہیں۔

ایک دوسرے سے گتھّم گتھّا دولڑاکا پہلوانوں کی طرح مولانا حالی کے ان دونوں اثاثی حوالوں سے آغاز کرنے کے بعد بھی عسکری صاحب حالی کے دامِ خیال سے باہر نہیں نکل سکتے۔ یہاں تک کہ ان کی تنقید، مولانا حالی کے بارے میں لکھے ہوئے اختلافی نوٹ کی تشریح معلوم ہونے لگتی ہے۔ مولانا حالی خود اپنے ہی نظریات و اصولی بیانات کے مُضمرات اور عواقب کا پوری طرح اندازہ نہیں لگا سکتے تھے۔ وہ ایک چٹان کی اوٹ میں کھڑے ہیں اور اس پرچھائیں کے پابند ہیں۔ باہر نکلیں تو بھی کیسے، ان کا زمانہ آڑے آتا ہے۔ عسکری صاحب ان سے کہیں زیادہ sophisticated ہیں، اور اس کا ثبوت اسی مضمون میں بن مانگے ہی فراہم کر دیتے ہیں۔ آویزش و اتصال کی ممکنہ صورتوں کی نمبروار تعریف اور ان سے وابستہ و پیوستہ رہنے کے مختلف امکانات کی

صراحت کے ساتھ ساتھ وہ اصطلاح کے طور پر ''مشرق'' کے لفظ پر رُخ ضرور کرتے ہیں مگر پھر وضاحت کرتے کرتے رک جاتے ہیں اور اس اصطلاح کے اجزائے ترکیبی میں مسلمانوں کے ساتھ ہندوؤں اور چینیوں کے نام بھی لیتے ہیں:

''ہم نے مذہب کا جو مفہوم مقرر کیا ہے، اس کے اعتبار سے نہ تو ہندوؤں کے یہاں مذہب کا وجود ہے نہ چینیوں کے یہاں۔''

تو اگر ہمیں مشرق اورمغرب کے ادب کا فرق معلوم کرنا ہے، اور ادب کا انحصار مذہب پر ہے، تو اس بنیاد پر ہمیں صرف مسلمانوں کے ادب اور مغربی ادب کا فرق معلوم ہو سکے گا۔ پھر مشرق کو کدھر لے جائیں؟ ہندوؤں اور چینیوں کو مشرق سے خارج کر دیں؟ یا مسلمانوں کو خارج کر دیں؟ یا یہ سمجھیں کہ مشرق کا لفظ بھی مہمل، اپنی اپنی ڈفلی اپنا اپنا راگ؟

مذہب کے مفہوم اور مذہب پر ادب کے انحصار کے معاملات کو محض ایک جُملے میں سمیٹتے ہوئے وہ مشرق کو ایک اصطلاح کے طور پر قائم کرنے کے اتنے قریب آ جاتے ہیں کہ ایک لحظے کو ہمیں یہ شک بھی گزر سکتا ہے کہ ایسی کسی اصطلاح میں مسلمانوں، ہندوؤں اور چینیوں کی بیک وقت شراکت کا امکان ہے مگر یہ امکان دلیل کی خاطر قائم کیے جانے والے مفروضے سے زیادہ نہیں۔ یہ تعریف اس سے زیادہ واضح کہیں نہیں ہوتی اور اگر آپ کو یہ نامکمل یا ناکافی معلوم ہو تو مضمون آپ کی اس بنیادی فکری ضرورت سے صرفِ نظر کر کے اپنا سروکار آویزش سے ہی رکھتا ہے۔ گویا یہ آویزش، اس مفروضہ مشرق کی اپنی اجمالی کیفیت کے بیان سے زیادہ اہم ہے۔

مشرق کے بارے میں ایک ہی بات تعریف کے ضمن میں اس مضمون سے واضح ہوتی ہے...... یہ کہ مشرق وہ ہے جو (مغرب کے سامنے) ہزیمت خوردہ اور ہارا ہوا ہے۔ جو ہار گیا، سو مشرق ہے...... جو باتیں عسکری صاحب کی تحریر میں مشکل معلوم ہوتی ہیں، انہیں سمجھنے کے لیے ان کے شارح سلیم احمد کے ہاں ان مطالب کو ڈھونڈنے کی کوشش کی جاسکتی ہے۔ شکست اور مشرق کے اسی باہمی تعلق سے معنون طویل نظم میں سلیم احمد نے باقاعدہ تعریف بیان کردی ہے:

''مشرق کیا تھا
جسم سے اوپر اٹھنے کی اک خواہش تھی
شہوت اور جبلّت کی تاریکی میں
اک دیا جلانے کی کوشش تھی

میں سوچ رہا ہوں
سورج مشرق سے نکلا تھا
مشرق سے جانے کتنے سورج نکلے تھے
لیکن مغرب ہر سورج کو نگل گیا......''

یہ کسی مبیّنہ مشرق کے اوصاف کی حمد و ثنا تو ہوسکتی ہے، تعریف و تخصیص کی غرض سے دیکھا جائے تو یہ بعض انسانی جبلّتوں اور فکر انسانی کے رُجحانات کا بیان معلوم ہوتا ہے، کسی جغرافیاتی یا تاریخی وتہذیبی وحدت کا ذکر نہیں۔ ان دو مُتحارب کُلیوں کو آپ مشرق ومغرب کے بجائے کوئی اور نام بھی دے سکتے ہین: مارکس اور فرائیڈ، لال اور نیلا، سانپ اور عقاب...... دلیل اپنی جگہ رہے گی اور اس کی کم زوری اپنی جگہ: ہار جانے سے مشرق، آخر مشرق کیسے ہوگیا؟

شاعری میں دلیل تلاش کرنا کچھ ایسا مستحسن فعل نہیں، چاہے وہ سلیم احمد کی شاعری ہی کیوں نہ ہو۔ اس لیے عسکری صاحب کے مضمون کی طرف پلٹنا پڑتا ہے جہاں سے آویزش کا حال جاننے سے پہلے میں یہ سمجھنا چاہتا ہوں کہ مشرق کیا ہے اور مغرب کیا۔ اس ابتدائی مرحلے پر ہی مضمون میرا ساتھ چھوڑ جاتا ہے۔ نہ مغرب پر دسترس رہتی ہے نہ مشرق بازیاب ہوتا ہے، ایک لڑھکتی، ڈولتی، بے سمتی میں معلّق یوں ہی ہاتھ پاؤں مارے چلے جاتے ہیں۔

ہم کیا کریں، یہ یا وہ...... ایک فکری دوراہے پر عملی مشوروں سے یہ مضمون شروع ہوتا ہے مگر اس میں مشرق کا حوالہ دبے پاؤں آجاتا ہے...... ''تیسرا گروہ دراصل کچھ بھی نہیں کہتا۔ مسلمان سے اللہ اللہ رکھتا ہے، برہمن سے رام رام۔ البتہ دوسروں کو مشورہ دیتا ہے کہ نہ مشرق سے بیر باندھو نہ مغرب سے، جہاں جو چیز اچھی ملے بے دھڑک لے لو......'' ہم سے شروع ہوکر جب ایک نامحسوس طریقے سے وہ مشرق کے فریم میں داخل ہوجاتے ہیں تو یہ نتیجہ نکالا جاسکتا ہے کہ ''ہم'' جو ہیں، وہی ''مشرق'' ہے۔ جغرافیائی یا تہذیبی اکائی کے تکلّف کی بھی کیا ضرورت ہے، خود آگہی کے مرحلے سے گزرتے رہیں گے، بزعمِ خویش پرورشِ لوح وقلم کرتے رہیں گے۔ ہم ہیں تو جہاں ہے۔ یہ خود آگہی، خود وارفتگی کا پیش خیمہ بن سکتی ہے، جس سے آگے خود ترحمی کی دلدل ہے...... اور اس پر کہیں نوٹس چسپاں نہیں ہے کہ Tresspassers will be encouraged۔ عسکری صاحب فوراً ہی اس آویزش کا ذکر چھیڑ دیتے ہیں جیسے مشرق اور مغرب وہی ہیں جن میں باپ مارے کا بیر ہو۔ وہ

مشرق کو اس سے زیادہ contextualize کرنے کی ضرورت نہیں محسوس کرتے نہ سیاق و سباق کے تار و پود سے چاروں سمت پھیلے، سناٹوں مارے خلا کو بھرنے کی خواہش رکھتے ہیں۔ اب چوں کہ ''مشرق'' اس مضمون میں axiomatic حیثیت اختیار کر گیا ہے، اس لیے وہ اس کے حوالے سے بہت آسانی کے ساتھ ''حقیقت کے ایک تصوّر'' سے کام چلانے لگتے ہیں جو مغرب کے متوازی یا اس سے مختلف ہے۔ وہ یہ کام بھی اسی قدر اطمینان سے کرتے ہیں جس طرح وہ ہندوؤں اور چینیوں کو باہر نکال کر مذہب کی تعریف متعیّن کر لیتے ہیں، مذہب جیسے آفاقی معاملے کی ایسی تعریف کہ جس سے انسانی آبادی کی اتنی بڑی اکثریت خارج از بحث ہو جائے۔ مذہب کی اس تعریف کا ذکر تو چلتے چلاتے آ جاتا ہے اور صاف طور پر آتا ہے مگر سیاست دبی دبی رہتی ہے۔ عسکری صاحب کے اس مضمون کے آخر میں ۱۹٦۰ء کی تاریخ درج ہے...... مگر یہ مضمون لکھتے وقت کیا کیلنڈر ان کی پُشت کی طرف تھا؟ ان کے محبوب فرانس میں اگر اس وقت تک فرانز فینن کا نہیں تو سارتر، کامیو اور سیمون دبوار کا غلغلہ بلند تھا اور ''سرد جنگ'' کے یخ بستہ شعلوں سے ''تیسری دُنیا'' کا تصوّر، سیاسی ہی نہیں بلکہ معاشی اور ثقافتی تصوّر بھی بنا چاہتا تھا۔ عسکری صاحب کے تمام تر دعویٰ ہائے بریّت کے باوجود، ان کے مضامین کا معمولی سے معمولی قاری بھی یہ جانتا ہے کہ ان کی تحریریں اس عُنصر سے یکسر پاک نہیں ہیں جسے ترقی پسند حضرات اس زمانے میں ''سیاسی شعور'' کے اکہرے نام سے پکارتے تھے۔

اسی رسوائے زمانہ سیاسی شعور کو بارہ پتھر باہر بھی رکھیں تو مشرق اور مغرب کی اس میّنہ آویزش میں جغرافیے کا کیا ہوگا؟ دائرے کو ایک مرکز کے گرد قائم کر کے پھر کہاں تک سکیڑا جائے گا۔ کیا مشرق صرف ہندوستان ہے، اُردو والوں کا ہندوستان اور عرب و عجم اس کی دائرہ وار توسیع؟ گراں خواب چینی سنبھلنے ضرور لگے مگر سنبھل کر جائیں گے کہاں؟ مشرق تو اب ان کا نہیں رہا......

عالمی طاقت بنتا ہوا جاپان مشرق کی اقتدار کا حامل ہے یا مغرب کی؟ کیا وہ اس مشرق میں شامل ہے جو ہارا تو مغرب کا سورج اسے نگل گیا۔ جنوبی ہندوستان کے مختلف لسانی و تہذیبی منطقوں کا تصوّرِ حقیقت اس مشرق میں شامل ہے یا اس سے جدا؟ لنکا کہاں ڈھے گئی اور انڈونیشیا کا مجمع الجزائر کہاں بکھر گیا؟ اور پھر افریقہ...... یہ تاریک براعظم، اس دوٹوک تفریق میں کہاں جائے گا، کیا اندھیرے میں یوں ہی ٹامک ٹوئیاں مارتا رہے گا؟ اِدھر مغرب میں بھی ای جی کے آثار نظر نہیں آتے۔ مغرب کہاں سے شروع ہوتا ہے اور کہاں ختم؟ وہ اس وقت کا سوویت یونین کسی شمار قطار میں آئے گا جس کے لیے تقریباً پسندیدگی سے ملتے جلتے خیالات ''ستارہ یا بادبان'' کے ایک مضمون

میں ظاہر ہونے لگے تھے۔ لاطینی امریکا کس کھاتے میں آئے گا؟ کیا ان سب کو اس ایک لفظ ''مغرب'' کی لاٹھی سے ہانکا جاسکتا ہے اور ان کو ایک تہذیبی وحدت کے مساوی و یکساں اجزاء کے طور پر سمجھا جاسکتا ہے؟ عسکری صاحب کا بہت مداح ہونے کے باوجود، یہ ماننا میرے لیے بھی مشکل ہے۔

جغرافیائی طور پر مغرب کو مشرق کی ضد کی حیثیت سے ایک وحدت تسلیم کر بھی لیا جائے تب بھی تاریخی طور پر ایسا ممکن نہیں۔ ادب کی تاریخ سے جو شواہد عسکری صاحب نے دیے ہیں، وہ بھی اس کے برخلاف ہیں۔ انہوں نے لکھا ہے کہ خود مغرب میں بھی اتنی وسیع تبدیلیاں آئی ہیں کہ مغرب کے بعض علماء اپنے قدیم ادب کو کسی دوسری روایت کے پروردہ ادب کی طرح پڑھنے لگے ہیں۔ ان حوالوں پر غور کرنے سے اندازہ ہوتا ہے کہ عسکری صاحب مغرب کو موجودہ دور سے متعیّن کر رہے ہیں اور عملی طور پر مغرب سے ان کی مراد مغربی یوروپ ہے، امریکا کو وہ جس کا ایک ضمیمہ قرار دیتے ہیں۔

مشرق اور مغرب کے یہ مختلف دائرے مضمون کی حدود سے باہر نکل جاتے ہیں۔ عسکری صاحب کو ان کو وضعی تعریف یا تخصیص کی نشان دہی سے زیادہ ان کی آویزش سے سروکار ہے اور وہ ان دائروں میں داخل ہوکر ان میں مضمر تصورِ حقیقت تک پہنچ جاتے ہیں۔ ادب ذیلی عنوان کا حصّہ تھا، بحث و مباحث کی گرد میں چھپ کر نگاہوں سے اوجھل ہوجاتا ہے۔ اقبال نے غالب کا ہم نوا گوئٹے کو قرار دیا تھا جو ویمر کی خاک میں سو رہا ہے۔ مگر عسکری صاحب کے استدلال کے مطابق، غالب کا ہم نوا گوئٹے نہیں ہوسکتا کہ ویمر مغرب میں ہے، یعنی ایک اور دائرے کی حدود میں۔ اسی کے بجائے غالب سے زیادہ قریب، مثال کے طور پر لیڈی مورا ساکی تو ہوسکتی ہے (کلاسیکی جاپانی ناول ''گنجی کی کہانی'' کی مصنّفہ) کہ اس کا طرزِ احساس اس مضمون کی تعریف کے مطابق نہ صرف یہ کہ مشرقی تھا بلکہ خالصتاً مشرقی کہ مغرب کے اثرات کی آلودگی سے سراسر پاک۔ لیکن اس دائرے میں شرکت کے علاوہ، کیا ''ذرّہ ذرّہ ساغرِ مے خانۂ نیرنگ ہے'' کہ بقول غالب ؎

گردشِ مجنوں بہ چشمک ہائے لیلا آشنا

مشرق اور مغرب کا نام دے کر عسکری صاحب نے دو عدد بے لچک اور مُطلق entities قائم کر دی ہیں جن کا بنیادی منصب (Function) ایک دوسرے کے مقابل آنا ہے اور بس۔ اس پورے مقدمے میں ادب وعدہ معاف گواہ کی سی حیثیت اختیار کرلیتا ہے اور وہ بھی اس طور کہ اس

آویزش کے ضمنی پیداوار ہے، اس کا منبع و ماخذ یا اس تمام کشمکش کا میدانِ عمل نہیں۔ عسکری صاحب کا مشرق، حالی کے ایشیا کی طرح، جغرافیائی یا ثقافتی سیاق و سباق سے ماورا ایک منطقی استدلال زیادہ ہے اور اس کی تعمیر میں بھی خرابی کی یہی صورت ہے کہ اسی ''مغرب'' کا تیار کردہ ساختہ (construct) ہے جسے وہ مشرق سے علیحدہ کر کے دیکھ رہے ہیں۔ عسکری صاحب کے اس مضمون میں اس نوع کی لفظیات کا یہ استعمال اور ان میں مُضمر ذہنی رویے اسی "Oriental" سے مماثل معلوم ہوتے ہیں جسے ایڈورڈ سعید کے مطابق، اہلِ مغرب نے اس لیے ایجاد کیا تھا کہ ''مشرق'' کی نمائندگی کا اہتمام کیا جا سکے۔ عسکری صاحب کے محبوب و مرغوب فرانس اور انگلستان کے مختلف ذہنی رویوں نے کس طرح بعض دوسرے علاقوں کے لوگوں اور تہذیبی مظاہر کو ''مشرق'' کا نام دے کر پھر اس ''مشرق'' کو عجیب الخلقت، پُراسرار اور رومان انگیز تجربات توہّمات کی سرزمین بنا دیا، اس کا تفصیلی اور ontological جائزہ لیتے ہوئے، ایڈورڈ سعید اپنی بنیادی کتاب Orientalism میں لکھتا ہے کہ ''مشرق'' (Orient) فطرت کی کوئی جامد حقیقت نہیں ہے۔ بلکہ شاید و باید، ہر چند کہیں کہ ہے، نہیں ہے:

"It is not mercly <u>there</u>, just as the Occident itself is not just <u>there</u> either."

مشرق کے اس تصّور کے ساتھ منسلک فکر، نظامِ علامات اور لغت کی باضابطہ تاریخ اور روایت ہے جو مغرب میں اور مغرب کے لیے اس تصّور کو ایک حقیقت اور سامانِ وجود عطا کرتی ہے کہ اب یہ دو علیحدہ خطّے ایک دوسرے کا سہارا لے کر کھڑے ہو سکتے ہیں اور نمائندگی کا نہیں تو ایک دوسرے کا عکس ہونے کا فریضہ سرانجام دے سکتے ہیں...... مگر کون آئینہ ہے اور کون عکس، اس کا دار و مدار شاید اس مقام پر ہے کہ آپ آئینے کے کس طرف سے دیکھ رہے ہیں۔ آئینے کے پار ''غیر'' کا علاقہ ہے، وہ جو ''ہم'' سا نہیں۔ لہٰذا ہم اس کے خدوخال اپنی Book of Grotesques میں درج کیے دیتے ہیں۔

مشرق کے اس تصور میں افادیت کا یہ پہلو بھی تھا کہ اسے مغربی برتری کے جواز کے لیے اور دوسری زمینوں پر تہذیبی و اقتصادی غلبے کے جواز کے لیے استعمال کیا جا سکتا تھا، بنیاد بنایا جا سکتا تھا۔ ایڈورڈ سعید نے مشرق اور مغرب کے باہمی تعلّق کو

a relationship of power, of domination, of varying degress of

a complex hegemony

قرار دیتے ہوئے اس بارے میں مزید لکھا ہے:

The orient was orietalized not only because it was discovered to be "oriental" in all the ways considered commonplace by an average nineteenth century European, but also because it could be.... that is, submitted to being.... made Oriental.

دو مختلف منطقوں کے اس تصور سے کسی تہذیبی و ادبی انکشاف کے بجائے استعمار کے ہاتھوں استعمال اور افادیت تک گنجائش ہے۔ ایڈورڈ سعید کے اس قاموسی مطالعے اور استدلال کے زور دار بہاؤ کا رُخ فی الاصل مشرق و مغرب کے دو درجات کی طبق بندی سے آگے نکل کر، علم (knowlege) اور طاقت (power) کے ان درسی و لسانی اطوار پر مُرتکز ہوجاتا ہے جن کے ذریعے سے یوروپ نے 'غیر یوروپ' یا 'ورائے یوروپ' کو نہ صرف سمجھنے کی کوشش کی بلکہ اس پر قابو پانے (control) اور اپنے فائدے کے لیے استعمال (manipulate) بھی کیا...... اس نے وکٹوریائی انگلستان کے ناول نگار وزیراعظم ڈزرائیلی کا دلچسپ فقرہ بھی درج کیا ہے کہ:

The East is a Career.

(کمپنی بہادر کے دورِ اختیار کے بہت عرصے بعد آج اردو تنقید میں بھی مشرق اور اس کی بازیافت کا اعادہ اتنا ہی بڑا career ہیں!) اس طرزِ استدلال میں وزن اس لیے بھی معلوم ہوتا ہے کہ ہمارے بہت سے علماء کے برخلاف نہ تو وہ مستشرقین کے مطالعات کو ''جھوٹ کا پلندہ'' قرار دیتا ہے نہ مکر و سازش، بلکہ ان معاملات کی پیچیدگی اور مختلف مظاہر کے ایک دوسرے پر انحصار کو اس طرح اجاگر کرتا ہے کہ ان کے نقوش نمایاں ہوجائیں۔ اس مقدمے کو قائم کرنے کے دوران وہ ایک جگہ وچو (Vico) کا حوالہ زیادہ تفصیل میں جائے بغیر اس طرح دیتا ہے کہ یہ مشرق اور مغرب کی آویزش کے عسکری تصور کے خلاف سب سے زیادہ طاقت ور دلیل معلوم ہوتی ہے۔ وچو کے مطابق، انسان اپنی تاریخ خود بناتا ہے۔ وچو کی تلخیص اور موجودہ مباحث پر اطلاق کرتے ہوئے سعید نے لکھا ہے:

We must take seriourly Vico's great observation that men make their own history, that what they can know is what they have

made, and extend it to geography: as both geographical and cultural entities.... to say nothing of historical entites.... such locales, regions, geographical sectors as "Orient" and "Occident" are man-made, Therefore, as much as the West itself, the Oreint is an idea that has a history and a tradition of thought, imagery, and vocabulary that have given it reality and presence in and for the West. The two geographical entities thus support and to an extent reflect each other.

یہ حوالہ اوپر بھی دیا گیا ہے مگر یہاں اس کا ماخذ واضح ہے۔ یہ وہی وچو ہے جو جیمز جوئس کے لیے اتنا اہم تھا اور یہ وہی جوئس ہے جس سے عسکری صاحب کی دل بستگی اور شیفتگی ان کی تحریروں میں نمایاں ہے، اور یہ وہی عسکری صاحب ہیں جو میرے محبوب مصنّف ہیں۔ پسندیدگی کا یہ چکّر دائرہ در دائرہ سفر کر رہا ہے اور اس گردش میں مشرق بھی ایک عکس ہے اور مغرب محض ایک جھلک......

لیکن پھر بھی۔ کیا ہر دو کی یہ باہمی آویزش جس پر عسکری صاحب کی نظر جم کر رہ گئی ہے، خون گرم دہقان اور برق خرمن کا سا معاملہ ہے؟ شاید ہاں اور شاید نہیں۔ اس طرّہ پُر پیچ وخم میں ابھی بہت سے پیچ وخم نکل سکتے ہیں۔ صرف ایک امکان اور وہ بھی آفاق برابر: Orient کے جغرافیائی معنی سے گزر کر مشرق ہی کے تصور کو آفاقی سیاق وسباق میں حسین نصر نے استعمال کیا ہے کہ معنویت کی یہ ممکنہ وسعت اس بحث کو گہرائی کی ایک اور سطح تک لے جاتی ہے۔ مشرق کی مابعد الطبیعات، منطق اور شاعری کی تفہیم پیش کرتے ہوئے حسین نصر نے اپنے ایک مضمون میں نکتہ اٹھایا ہے کہ ''روایت'' فارسی وعربی تمدن ہی کی پابند نہیں، اس کا دائرۂ عمل آفاقی ہے:

....The traditional doctrine, which is still found living within the various Oriental civilizations and in such literatures as Persian and Arabic, was not always limited to the Orient alone. What the traditional doctrine teaches can also be found fully elaborated by a Plato or a Dante, and so cannot be called solely Oriental in the

geographical sense of the term. Rather, it belongs to the Orient of universal existence, or, if we may use the terminology of Suhrawardi, to the land of the Orient of Light (ishraq), which is at once the celestial part of the cosmic and universal heirarchy and the source of illumination.

(Seyyed Hossein Nasr, "Islamic Art and Spirituality")

حسین نصر نے روایت کے لیے جغرافیائی ولسانی/ تمدنی حوالے کوتعریف وضع کرنے کے غرض سے استعمال کرنے سے بڑھ کر ایک تناظر فراہم کیا ہے کہ اشراق سے شرق کے لفظ تک، نور کے اس دیار کی معنوی وسعت ہمیں وسیع تر مفہوم اختیار کرنے سے ہی حاصل ہوسکتی ہے، ایسا مفہوم جومعنی کے اعتبار سے خود مکتفی ہو، محض آویزش کے نام پر تیار نہ کیا گیا ہو، معنی خیز بھی ہو اور مفید بھی کہ دائرہ...... اور قافیہ...... تنگ نہ ہو، دفترِ امکان کھلا رہے۔

جدا جدا متحارب منطقوں میں تقسیم شدہ اور دونیم (polarized) دنیائے ادب کا یہ تصور جو عسکری صاحب کے مضمون کی اساس ہے، ادبی وتہذیبی نظریات پر کم اور سیاسی و اقتصادی تصورات پر زیادہ مبنی معلوم ہوتا ہے...... وہ بھی ایسے تصورات جو انیسویں صدی کے فرانس اور انگلستان میں اُبھرے تھے۔ جس طرح مشرق و مغرب کے ان دو خطوں کا مفروضہ بھی جامد اور مُطلق (absolute) ہے، اسی طرح ان کی آویزش کا تصور اور اس کی مختلف امکانی صورتیں، جو اس مضمون میں بیان ہوئی ہیں، کثیر الجہاتی ہونے کے بجائے یک رُخی اور محض ایک ہی جہت تک محدود ہے ...... گویا کہ سیدھی اور سپاٹ، ایک دوسرے سے نہ ملنے والی اور نہ جُڑے والی discrete قوّتیں ایک ناگزیر اندھے تصادم کی طرف بڑھتی ہوئی اس طرح مسلسل حالتِ زوال میں ہیں جس طرح تاب کاری کے عمل میں اپنی ''نیم زندگی'' (half-life) کے انجام تک پہنچ رہی ہوں۔

آویزش کے جن مختلف امکانات کا شمار عسکری صاحب نے کیا ہے، ان کی بیش تر صورت ایک دوسرے کے متوازی چلتی ہوئی، یا پھر کاٹتی ہوئی (intersect) اور خطِ تنسیخ پھیرتی ہوئی لکیروں جیسی ہے۔ یہ لکیریں اگر متور نقطوں کا ایک سلسلہ ہوتیں جن کی شکل (ڈائگرام) ایک magnetic field کی مثال ہوتی تو ادب میں تہذیبوں کی آویزش کے خدوخال شاید بہتر طور پر

اُجاگر ہو سکتے تھے۔ مگر عسکری صاب نے اپنا راستہ آپ روک رکھا ہے اور اس پورے معاملے میں اسالیب و انواع کو ضمنی حیثیت دے دی ہے، اس لیے انہوں نے آویزش کی جتنی صورتیں بتائی ہیں وہ مختلف تہذیبوں کے درمیان طاقت اور اقتدار سے متعلق ہیں اور وہ فکری بالادستی (hegemony) کی طرف لیے جاتے ہیں۔ یعنی راستے سب بند ہیں کوچہ قاتل کے سوا۔

مگر راستے بھی کون سے؟ غیر واضح سرحدوں کے حامل تین گروہوں کا ذکر عسکری صاحب نے مضمون کے دوسرے پیراگراف میں کر دیا ہے۔ ایک گروہ مغربی اقدار سے مرعوب ہوکر ان کے ادبی اصول اختیار کرنا چاہتا ہے، دوسرے کے نزدیک، معاملات جیسے تھے اسی طرح برقرار رکھنے چاہئیں۔ پہلے اور دوسرے گروہ موجودہ ادبی منظر پر اس طرح الگ الگ نہیں دکھائی دیتے، شاید تیسرے گروہ میں ہی ضم ہوگئے۔ مگر جوں ہی انہیں الگ الگ اور ایک دوسرے کی مخالف سمتوں میں رُخ کیے ہوئے دیکھنا شروع کر دیں، اسی وقت سے مشکلات پیدا ہونے لگتی ہیں۔ ان کو مُہر بند اور جُدا گروہوں کے بجائے ادبی روّیے سمجھنا زیادہ سود مند ہوگا، جو اُردو ادب پر واضح اثرات مرتّب کر رہے ہیں اور اسے ایک نئی تشکیل بھی دے رہے ہیں۔ دوسرا گروہ اگر پہلے کبھی موجود بھی تھا تو وقت کے ساتھ ساتھ اب معدوم ہوگیا ہے۔ اس لیے کہ وہ شاخ ہی نہ رہی جس پر آشیانہ تھا۔ جوں کی توں برقرار رکھنے کے لیے ''مشرقی'' اقدار کہاں سے لائی جائیں؟ سلیم احمد نے اپنے ایک مضمون ''ایک ذاتی مسئلہ'' میں بڑا اہم سوال اٹھایا ہے اور ذاتی تجربے سے بڑی دل سوزی کے ساتھ لکھا ہے کہ روایتی شاعری کرنے کی خواہش سر آنکھوں پر (اور یہ فرمائش بھی ان سے عسکری صاحب نے کی تھی) مگر روایت سے گُریزاں معاشرے میں، جسے آپ جدید معاشرہ بھی کہہ سکتے ہیں اور غیر روایتی معاشرہ بھی، روایتی شاعری بھلا کیسے ممکن ہے۔ خیالات اور رسمی مضامین میں بھی جدیدیت نقب لگا کر داخل ہوجاتی ہے۔ اس گروہ کی بے کسی و لاچاری، ہم دردی کی مستحق ہے، اعتراض و تنسیخ کی نہیں۔ مگر اپنی سب سے زیادہ کڑی تنقید عسکری صاحب نے اس تیسرے گروہ کے لیے بچا رکھی ہے جو ہر جگہ سے تھوڑا بہت حاصل کرنے اور تہذیبی امتزاج کو دور سے دیکھنے کا قائل ہے کہ ہو رہے گا کچھ نہ کچھ، گھبرائیں کیا۔ عسکری صاحب کے نزدیک یہ گروہ سوچنے کی ضرورت سے بھی محفوظ ہے۔

سوچنے کی ضرورت سے محروم گروہ سے یقیناً عسکری صاحب کی مُراد ہم ایسے لوگ نہیں جو ان کے مضامین پڑھ کر ''خبر و نظر'' کے فروغ کا سامان کرتے ہیں۔ پھر یہ کہ جو لوگ سوچنے کی صلاحیت سے بھی محروم ہوں، ان پر فقروں ہی فقروں میں سنگ باری کا فائدہ کیا؟ مگر میں سوچتا

ہوں کہ اس گروہ کے لوگ اگر سوچ بھی سکتے تو کیا کر لیتے؟ ان مجبوروں کو اختیار بھی کیا حاصل ہے؟ کیا چاند ماری کے نشانے سے بڑھ کر بھی ان کو کوئی حیثیت حاصل ہے...... لگتا ہے کہ ان کے تشکیل کنندہ نے skittels کی لکڑیوں کی طرح ٹکرانے اور لڑھکنے کے لیے ہی بنایا ہے۔ عسکری صاحب کے بیان سے یہ تین گروہ، دراصل تین صورتیں معلوم ہوتے ہیں کہ جن کے درمیان ہر ادیب کو اپنی انفرادی فکر یا شخصی عمل سے انتخاب کرنا ہے اور تین میں سے کسی نہ کسی گروہ کا رکن ضرور بننا ہے۔ جو لوگ اپنے سروں پر لوہے کی ٹوپیاں اوڑھے بیٹھے ہیں ان کی تو خیر اور بات ہے، ورنہ ایسے ادیب کم ملیں گے جو صرف پہلے یا دوسرے گروہ کے رُکن ہوں۔ سلیم احمد جیسا ادیب و شاعر بھی اگر بالقصد روایتی غزل کہنے کی کوشش کے دوران جدیدیت کے جراثیم اپنے تخلیقی عمل میں جاری و ساری پاتا ہے، تو اس کا ایک مطلب یہ بھی ہوسکتا ہے کہ یہ دونوں رویے ایک ہی ادیب کے اندر co-exist کر سکتے ہیں، کسی وقت ایک کو غلبہ حاصل ہوجاتا ہے اور کسی وقت دوسرے کو۔ یا پھر یہ کہ اُن کے امتزاج کی صورتیں بنتی بگڑتی رہتی ہیں۔ موجودہ اُردو ادب کو بُرا کہیے...... کہیے، کہیے، برملا کہیے...... یا بھلا، اسے جمود کا شکار قرار دیجیے یا نقطۂ انجماد کے بعد کی تخلیق، اس میں امتزاج کی یہی صورت فطری عواقب (natural consequences) کے طور پر جاری و ساری ہے اور اب آپ کے اوپر ہے کہ اسے غلطی ہائے مضامین سمجھیے یا یہ جان لیجیے کہ ہم بھی اک مضمون کی ہوا باندھتے ہیں۔

ایک صورت رد، ایک صورت قبول۔ جو امتزاج کی بات کرے وہ سوچنے سے عاری۔ مشرق و مغرب کے ساختے لاکھ محدود سہی، عسکری صاحب ان سے کام خوب لیتے ہیں۔ وہ کاٹھ کے ان گھوڑوں کو میدانِ کارزار میں اُتار دیتے ہیں اور ان کے باہمی تفاعل کی ایک سیدھی سی شکل بھی وضع کر دیتے ہیں جس کے تحت یہ دونوں فریق، ہمہ وقت ایک دوسرے کو نیچا دکھانے پر تُلے ہوئے ہیں۔ اس قسم کی جنگِ زرگری کو ادبی معیار یا اصول سمجھنے سے ہم اپنے دور کی اس لفظیات کے قریب پہنچ جاتے ہیں جسے آج کل کی طاقت کی زبان میں ''تہذیبوں کا تصادم'' قرار دیا جاتا ہے۔ عسکری صاحب کا اختیار کردہ نقطۂ نظر اور اندازِ استدلال ادب میں بھی اس تصادم کو جاری و ساری دیکھنے پر مائل کر دیتا ہے۔ اس تصادم پر اصرار امریکی خارجہ پالیسی کے حالیہ بیانات میں تو سمجھ میں آتا ہے کہ اس کے پیچھے کیا عزائم ہیں، ادبی مطالعے کے لیے اس کی افادیت مشکوک بھی ہے اور محدود بھی۔

اب اس مُردہ گھوڑے پر جس قدر بھی چابک برساتے جائیے یا سیاسی فوائد کے لیے جتنا جی چاہے استعمال کرتے رہیے، ''تہذیبوں کا تصادم'' کوئی ادبی تصوّر (concept) بنتا نظر نہیں آتا،

اس لیے کہ ادبی شواہد اس کے برخلاف ہیں۔ یہ ضرور ہے کہ کرّہ ارض پر نمودار ہونے والی بعض تہذیبیں اس حد تک ایک دوسرے سے isolated رہی ہیں کہ کسی اور تہذیب یا اس کے مظاہر سے دوچار ہونے کے بعد اقتصادی اور سیاسی طور پر پچک جائیں، یا بعض تہذیبیں اپنے اندرونی خواص کی بناء پر مستحکم رہ سکیں۔ لیکن ادبی وفنّی سطح پر، خیالات اور نظریات کے حوالے سے تہذیبوں میں ارتباطِ باہمی جاری رہتا ہے۔ ارتباط کے اسی امکان کو یکسر منہا کر کے سیموئیل ہنٹنگ ٹن نے ''کرّہَ ارض کی سیاست'' کے ''گمبھیر مرکزی پہلو'' کی نشان دہی کی ہے:

> ''میرے مفروضے کی رو سے اس نئی دنیا میں تنازعے کا بنیادی سبب اصلاً نظریاتی یا معاشی نہیں ہوگا۔ تمام انسانوں کے درمیان مہیب تفرقے اور تصادم کا بڑا سبب ثقافتی ہوگا۔ عالمی امور میں قومی حکومتیں نہایت طاقت کے ساتھ اپنا کردار ادا کریں گی، لیکن عالمی سیاست میں بنیادی تنازعے قوموں اور مختلف تہذیبوں کے درمیان ہوں گے۔ تہذیبوں کے درمیان تقسیم کے خطوط پر ہی آئندہ جنگوں کی صف بندی ہوگی......''

ہنٹنگ ٹن کے مفروضے کا تہذیبی تصادم عسکری صاحب کے مضمون میں بھی ازخود نمودار ہوکر نمایاں ہوجاتا ہے اور اس حد تک کہ صف آرائی کی نوبت آگئی ہے اور ''بزن'' کا نعرہ پڑنے کی دیر ہے۔ ابن عربی'' اور کیر کے گورو کے تقابلی تجزیے میں وہ ''مشرق اور مغرب کا جھگڑا'' کے الفاظ بھی استعمال کرتے ہیں، مگر ''آویزش'' والے مضمون کے آخر تک آتے آتے وہ مشرق اور مغرب کے الگ الگ راستوں اور طریقوں پر چل کر علیحدہ اقسام وانواع کی بات اس طرح سے کرتے ہیں گویا ان میں سے ''صحیح راستے'' کا انتخاب کیا جانا ہو۔ ظاہر ہے کہ اس انتخاب کی سہولت ہم میں سے کسی کو مہیّا نہیں ہے اور نہ ان راستوں پر ''اپنی اپنی راہ'' سمجھ کر چلتے رہنا ممکن۔ ہنٹنگ ٹن کے مفروضے پر...... جسے امریکا میں بہت مقبولیت حاصل ہوئی ہے...... نکتہ چینی کرتے ہوئے ایڈورڈ سعید نے اصل تصادم کی نشان دہی کی ہے، اور اسے ''جہل کا تصادم'' قرار دیا ہے:

> ''یقیناً نہ تو ہنٹنگ ٹن اور نہ (برنارڈ) لیوس کے پاس اتنا وقت ہوتا ہوگا کہ وہ ہر تہذیب کی داخلی حرکی توانائی اور اس کی وسیع معنویت کو سمجھیں یا اس حقیقت کا انہیں ادراک ہو کہ بیش تر جدید ترین تہذیبوں کے مابین اصلی مقابلہ ہر تہذیب کی تعریف یا اس کی تفسیر کے تعلق سے ہوتا ہے۔ اگر کوئی فرد کسی پورے علاقے یا کسی

تمدن کے بارے میں یہ فرض کرے کہ وہ اس پر گفتگو کرے گا تو امکان یہی ہے کہ اس کی ساری گفتگو میں خاصی لفاظی اور یکسر لاعلمی شامل ہوگی۔ جی نہیں، مغرب مغرب ہے اور مشرق، مشرق......''

ارے، جو عسکری صاحب نے نہیں کہا وہ ہمیں کہیں اور سے سُننا پڑ رہا ہے۔ مغرب اور مشرق، ان دونوں الفاظ کو عسکری صاحب نے جس طرح استعمال کیا ہے، وہ ایڈورڈ سعید کی اس تنقید کی زد میں آجاتا ہے۔ ایڈورڈ سعید کا یہ مضمون...... اسی سلسلے کے دوسرے مضامین کی طرح ...... ''گیارہ ستمبر'' کے بعد کی دُنیا کو ایک باقاعدہ زاویۂ نظر سے دیکھنے کی کوشش ہے۔ اس سے ایک ایسا فریم ورک میسّر آسکتا ہے جس کے حساب سے عسکری صاحب کی دلیلیں ایک سیاسی تفریق تک پہنچ جاتی ہے اور یہ سیاسی توجیہ بعد میں برپا ہونے والے حالات کی رو سے ناقابل قبول ٹھہرتی ہے۔ اس سے قدرے مختلف، اور اتنے پیچیدہ نظریات کے بجائے سادہ و سہل تجربات پر مبنی ایک تحریر بھی حال ہی میں میری نظر سے گزری، جس کا حوالہ یہاں دل چسپی سے خالی نہ ہوگا، اگرچہ بعض امور میں مجھے اس سے اختلاف بھی ہے۔ مراکش سے تعلق رکھنے والے اور فرانسیسی زبان میں لکھنے والے معروف ادیب طاہر بن جلون نے...... عسکری صاحب کی دوٹوک تقسیم کے بعد یہ ادیب مشرقی قرار پائے گا یا مغربی؟ یا پھر تین میں نہ تیرہ میں؟ یا پھر سراپا آویزش؟ ممکن ہے کہ یہ ادیب اپنے آپ کو یوں ''مغربی'' سمجھتا ہو کہ اس کا مولد ''بلاد المغرب'' ہے کہ اس ملک کے باشندے اپنے دیس کو اسی نام سے پکارتے ہیں...... ''اپنی تہذیب کے دروازے کھلے رکھنے کی ضرورت'' پر زور دیا ہے، خاص طور پر گیارہ ستمبر کے بعد کے حالات میں:

> ''دُنیا کے مختلف لوگوں کے درمیان مکالمے سے، تبادلے سے اور ثقافتی و اقتصادی آمیزش سے ہم اپنے آپ کو پُرثروت ہی بناسکتے ہیں۔ اس کے لیے ہمیں نسل پرستی کا شکار نہیں ہونا چاہیے نہ اپنی ثقافتی و مذہبی اقدار دوسروں پر مسلّط کرنی چاہئیں۔ یہ نہیں کہنا چاہیے کہ ''مغربی تہذیب دوسری تہذیبوں سے برتر ہے'' نہ یہ دعویٰ کرنا چاہیے کہ دنیا ''تہذیبی و ثقافتی صدمے سے گزر رہی ہے۔'' ثقافتیں سفر کرتی ہیں: وہ گھومتی پھرتی ہیں اور گھروں میں داخل ہوجاتی ہیں چاہے انہیں بلاوا بھی نہ دیا گیا ہو۔ غالب ثقافت اور واحد غالب ثقافت، ذہانت، علم اور شراکت کی ثقافت ہے۔ اس طرح سے ثقافت غلبہ نہیں کرتی بلکہ ان کے لیے دروازے کھولتی ہے جو سیکھنا

چاہتے ہیں اور جاننا چاہتے ہیں کہ ان کے اپنے قبیلے کے باہر کیا ہو رہا ہے۔"

بچکانہ حد تک سادہ سی بات لگتی ہے، بچوں کی کہانی۔ مگر تہذیبوں کے باہمی تفاعل کے بارے میں کہانیاں کہیں زیادہ گہری اور پرانی واقفیت کی حامل ہیں جو تنقید و طاقت کے تجزیوں سے آگے کی بات ہے۔ عوام الناس کی زبوں حالی، بدلتے ہوئے حالات اور حکم رانوں کی زبردستی کے بارے میں دانائی اور نصیحت کو قصوں کا روپ دے کر ایک سلسلے میں جوڑ دینے کی منظم شکل قدیم ہندوستان سے چل کر ایرانِ پاستان کے پہلوی حکم رانوں تک پہنچی...... اور یہ کتھا ہندوستان میں بھی قدیم تر بُدھ جاتکوں اور لوک ریت لوک روایت سے چلی تھی، جو خود جانے کہاں سے آئی تھیں، کون سی زمین سے، کون سے آسمان سے۔ کلیلہ دمنہ کے یہ قصّے ایران سے عرب پہنچے، عرب سے سفر طے کرتے ہوئے دوبارہ ہندوستان کی سرزمین میں وارد ہوئے جہاں اس دوران اصل کتاب ناپید ہو چکی تھی اور زبان بھی بدل گئی تھی۔ ایک تہذیب نے دوسری سے اخذ و استفادہ نہ کیا ہوتا تو کلیلہ دمنہ سامنے آتی اور نہ الف لیلہ۔

الف لیلہ سے زیادہ "مشرقی" کتاب بھلا اور کہاں سے ملے گی کہ عسکری صاحب کی استعمال کردہ یہ اصطلاحیں بھی اسی کی داستان کا کوئی ضمنی نتیجہ معلوم ہوتی ہیں۔ انتظار حسین نے لکھا ہے کہ "اسلام قبول کرنے کے بعد عربوں میں آسمان و زمین کے راز جاننے اور پوری کائنات پر پھیل جانے کی جو بے پناہ تخلیقی اُمنگ پیدا ہوئی تھی، اس کا ادب میں کھرا تخلیقی اظہار الف لیلہ کی صورت میں ہوا ہے مگر الف لیلہ صرف ایک دور کے عربوں تک محدود نہیں رہی۔ وہ پوری مسلمان قوم کے تجربے کا حصّہ بن گئی۔" الف لیلہ پر اپنے اسی مضمون میں وہ آگے چل کر لکھتے ہیں کہ "مسلمان قوم نے جس طرح انسان کو دیکھا اور سمجھا ہے، اس کی سب سے اہم دستاویز الف لیلہ ہے۔ الف لیلہ کو مسلمان قوم کو لکھا ہوا آدمی نامہ سمجھیے......" اس رائے سے اس کتاب کی اہمیت اور "مشرقیت" کا اندازہ لگایا جاسکتا ہے مگر اب اسے اتفاق سمجھیے یا دُنیا کا قاعدہ کہ یہ یہی الف لیلہ مغرب کے راستے سے ہو کر ہی مشرق میں دوبارہ پہنچی ہے کہ جہاں سے اس کا خمیر اٹھا تھا اور یہ واپسی ممکن ہی نہ ہوتی اگر سفر کا یہ راستہ اختیار نہ کیا جاتا۔ خود الف لیلہ کی تشکیل میں مختلف علاقوں، تہذیبوں اور زبانی روایتوں کے اثرات شامل ہیں مگر یہ پوری داستان محض "خرافات" قرار دی جاتی رہی اور مطعون و مقہور رہی۔ عربی میں الف لیلہٰ کی تشکیل و تدوین پر اپنے تفصیلی مطالعے میں محمد کاظم نے لکھا ہے: "مشرق میں الف لیلہٰ کی باقاعدہ "دریافت" اہلِ مغرب ہی کے ذریعے عمل میں آئی۔" الف لیلہٰ کی کہانیوں کے جتنے

بھی ماخذ تلاش کر لیے جائیں...... اور یہ بعض علماء کا پسندیدہ علمی مشغلہ ہے...... اصل داستان کا مرکزی ڈھانچہ یا Super-structure جس میں داستان در داستان آ کر جڑتی ہے، ایسی ذہانت وبصیرت کا حامل ہے کہ اس کی ''شعریات'' پر پوری ایک بوطیقا لکھی جانی چاہیے...... یقیناً یہ ایسے تصورِ حقیقت پر مبنی ہے جو عسکری صاحب کے نظریات کے مطابق ''مشرقی'' ہے مگر اس سے بھی بڑھ کر یہ مشرق و مغرب کے درمیان تفریق کی ممکنہ خلیج کو پاٹ کر رکھ دیتا ہے۔

افسانوں، داستانوں کے حوالے سے اس موضوع کو کریدنے کی گنجائش یوں بھی ہے کہ عسکری صاحب فکشن کے ممتاز نقاد سمجھے جاتے ہیں اور بجا طور پر۔ مزید برآں کہ شاعری کا حوالہ ان کے ہاں کسی تھیس کو illustrate کرنے کے لیے ہی آتا ہے، از خود کم بہت ہی کم اور پھر مشرق و مغرب کے درمیان مجادلہ یا مکالمہ اُردو کے افسانوی ادب کی تفہیم کے لیے اہم حوالہ بن سکتا ہے، خاص طور پر جدید دور میں، یعنی جس دور میں ''مشرق'' اور ''مغرب''، عسکری صاحب کی استعمال کردہ اصطلاحوں میں، ایک دوسرے سے ہندوستان میں سیاسی و اقتصادی طور پر نبرد آزما ہو رہے تھے، وہیں اس کی ایک تہذیبی و ادبی صورت حال بھی رونما ہو رہی تھی اور خاص طور پر افسانوی ادب اس سے ایک نئی شیرازہ بندی کا حامل ہو رہا تھا۔ کسی محدود و پابند تصور کے تحت آپ اس ادبی سرمائے کے بعض کلیدی حصوں کی تفہیم نہیں کر سکتے، یا اس میں تناقص کا شکار ہو کر رہ جائیں گے۔ مشرق اور مغرب کا فرق اگر ایک تہذیبی تصادم بنتا ہے تو اُردو کے افسانوی ادب میں اس کی وقیع ترین صورتِ اظہار نذیر احمد کا مرکزی کردار (protagonist)، جس کا نام ابن الوقت اپنے طور پر معنی خیز ہے، ایک خطّۂ اثر (zone of influence) سے نکل کر دوسرے میں داخل ہونا چاہ رہا ہے اور اس کی یہ کاوش ہی اصل قصّہ ہے۔ ایک سے علیحدگی اور اس کے بعد دوسرے میں دخول جس کشمکش کو جنم دیتی ہے، وہی اس ناول کا نفسِ مضمون (fabula) ہے۔ ان دونوں خطّوں کے فرق کا ادراک کیے بغیر ہم اس ناول میں ڈرامائی کشمکش کو نقطۂ عروج کی طرف پہنچتے ہوئے اور کسی نتیجہ خیز عمل (resolution) کی جانب بڑھتے ہوئے نہیں دیکھ سکتے۔ ناول کا افسانوی عمل، ہندوستان کی راہ چھوڑ کر انگریزی وضع اختیار کرنے کے بارے میں مخالفانہ ومعاندانہ روّیہ اختیار کرتا ہے مگر یہ تمام بصیرت جس پیرائے میں بیان کی گئی ہے، وہ اپنی تشکیل میں مغرب سے بے بہرہ نہیں۔ نذیر احمد کے سامنے طویل اور واقعیت سے قریب قصّے کا کوئی پہلے سے بنا بنایا، گھڑا گھڑایا واضح نمونہ موجود نہیں تھا اور ان سے جیسی بن آئی، اس میں کسی نہ کسی طرح سے انگریزی کی ادبی مثالوں سے اخذ و

استفادہ کے اثرات ناقابلِ تردید ہیں۔ مغرب کے اس اسلوب بیان اور نوعِ قصّہ گوئی کو انہوں نے پوری طرح اپنے تصرف میں لاکر مغرب کی راہ اختیار کرنے والوں پر نکتہ چینی کے لیے استعمال کیا۔ نذیر احمد کے ہاں یہ مسئلہ صرف اصولی بحث نہیں ہے بلکہ وہ روزمرہ زندگی کی تمدّنی اشکال کی تفصیل میں جاکر اس مسئلے کو کھنگالنا چاہتے ہیں، اور اس غرض و غایت کے لیے ناول سے بہتر ماڈل ملنا مشکل تھا۔ اس ماڈل کو پھر جس دید و دریافت کا وسیلہ (vehicle) انہوں نے بنایا، وہ ان کی اپنی تھی۔ مغرب اور مشرق کی یہ فنّی آویزش اور تنقیدی شکل بندی (formulation) نذیر احمد کا اہم تر فنّی طریقہ ہے، جو مغرب و مشرق کی آویزش کے احساس ہی نہیں بلکہ عملی شرکت اور اس کے بارے میں تنقیدی زاویۂ نظر کے بغیر وجود میں نہیں آسکتا تھا۔

نذیر احمد کے ناولوں میں یہ تنقیدی نقطۂ نظر ان کا خاص وصف ہے، جب کہ مرزا رسوا نے صنفی پیرایہ مغرب سے حاصل کردہ ہی اختیار کیا مگر موضوع و مواد اپنے اسی ماحول سے لیا جسے عبدالحلیم شرر نے مشرقی تمدّن کا آخری نمونہ کہا تھا۔ امراؤ جان ادا اور شریف زادہ دونوں اسی تہذیب کے پروردہ بلکہ اسی کا عکس ہیں مگر اس بات پر اب کون حیرت کرتا ہے کہ ان کی صورت کشی ایک ایسی صنف میں ہوئی ہے جو عسکری صاحب کی تقسیم کے مطابق مشرق کی مخالف، مغربی ہے۔ یہ بات ایک بالکل ہی علیحدہ مطالعے کا موضوع ہے کہ امراؤ جان ادا کا حوالہ عسکری صاحب کے تنقیدی سرمائے میں مفقود ہے۔ مگر فی الوقت ہمارے لیے یہ بات زیادہ قرین قیاس ہے کہ رسوا...... پھوہڑ، لاپروا مگر فنّی مہارت کے درجات تک پہنچنے کی صلاحیت سے ہتھیار بند...... اس صنف اور اس کی نوعی وضع کو اپنی ضرورت کے مطابق ڈھال کر اپنے کام کی چیز بنالیتے ہیں اور وہ بھی اس کامیابی کے ساتھ۔

مغرب اور مشق کی اسی آویزش کا اظہا اُردو میں مختصر افسانے کی صورت میں بھی ہوا۔ محقق حضرات نے ثابت کر ہی دیا ہے کہ اس صنف کا اُردو میں ورودِ مسعود، مغربی اثرات کے توسّط سے ہوا۔ مگر اس کے ساتھ ساتھ یہ اندازہ بھی لگایا جاسکتا ہے کہ اس صنف میں فنّی کمال کا حصول اور اس کے ادب پاروں کو قبولیتِ عام یوں بھی حاصل ہوئی کہ اس کی نشوونما قارئین کی ان توقعات اور ادیبوں کی اس ہُنرمندی ہوئی جس کی تہہ میں قصّہ گوئی کی ایسی روایت بھی اپنی اوائلی روپ میں موجود تھی۔ پریم چند کی کئی کہانیاں یہ احساس دلاتی ہیں۔ پریم چند کی یہ کہانیاں حکائی معلوم ہونے لگتی ہیں جب کہ منٹو کے یہاں کہانی اسطورہ بنتی ہوئی نظر آتی ہے۔ پریم چند کے بعد اس صنف میں قلم اٹھانے والوں میں منٹو نہ صرف ممتاز ترین نام ہیں بلکہ ان کی تکنیک اور فارم سراسر مغربی ہیں۔

منٹو نے روسی اور فرانسیسی مصنّفوں کے گہرے مطالعے سے (جس میں ترجمہ بھی لازماً شامل ہے) اپنی افسانوی تکنیک کی اختراع کی تھی اور ان کے افسانے تکنیکی اعتبار سے مغرب کے مصنّفوں سے مختلف نہیں۔ مثال کے طور پر، ''نیا قانون'' جیسا نمائندہ افسانہ، روسی افسانہ نگاروں کے گہرے اثرات کا حامل ہے مگر کسی سطح پر اٹھ کر یوں transform ہوجاتا ہے کہ جیسے سیاست کے مارے انسان کی ابدی مجبوری کا اسطورہ ہو...... جتنی بھی چاہے توقعات باندھ لیجیے کہ حالات بدلیں گے، مگر قانون وہی رہے گا، ظالم اور مظلوم کا، مجبور اور صاحبِ اختیار کا پرانا قانون۔ انگریز حکم راں نئے قانون کے لاکھ گُن گائیں، ان کے سپاہیوں کے سامنے وہی پرانا قانون ہے اور اس قانون کے سامنے وہی آویزش جو محض مغرب و مشرق کا فرق نہیں۔ امتزاج کی اس صورت کا منٹو سے بھی زیادہ بیّن اظہار، انتظار حسین کے افسانوں میں دیکھا جاسکتا ہے۔ ''کایا کلپ'' میں ہم پڑھتے ہیں:

> ''شہزادہ آزاد بخت نے اس دن مکھّی کی صورت میں صبح کی...... اور وہ ظلم کی صبح تھی کہ جو ظاہر تھا چھپ گیا، اور جو چھپا ہوا تھا وہ ظاہر ہوگیا، تو وہ ایسی صبح تھی کہ جس کے پاس جو تھا وہ چھن گیا اور جو جیسا تھا ویسا نکل آیا اور شہزادہ آزاد بخت مکھّی بن گیا......''

آزاد بخت نے اپنے ادبی کیریئر کا آغاز بے شک قصہ چہار درویش سے کیا ہو مگر وہ اپنی اس واردات میں سراسر کافکائی ہے بلکہ مابعدِ کافکائی۔ اس کا مکھّی ہونا کافکا کی راہ سے گزر کر ہی قارئین میں اپنا اعتبار قائم کرسکتا ہے اور جو یوں نہ ہوتا تو کیا ہوتا۔ آزاد بخت بھی ادھورا رہ جاتا اور مکھّی کی جون بھی۔ بس صرف ظلم کی صبح رہ جاتی، اور وہ بھی نقادوں کا ظُلم۔

آویزش و امتزاج اور ایک روایت کے دوسری روایت کے اسالیب و اصناف پر اثر مرتّب کرنے کی فنّی تحسین کے بغیر نہ صرف یہ کہ ایسے فن پاروں کا حق ادا نہیں ہوسکتا بلکہ ان میں مُضمر اس امتزاج کو مدنظر رکھے بغیر ان کا مطالعہ کرنے کی وجہ سے ہمارے نقاد خود بھی قدم قدم پر ٹھوکریں کھاتے ہیں اور ہمیں بھی اوبڑ کھابڑ گڑھوں میں دھکیل دیتے ہیں۔ اگر آپ نے فرض کرلیا کہ مغرب مغرب ہے تو پھر آپ لازماً طے کرلیتے ہیں کہ پرانے مرثیوں اور مثنویوں کو پڑھنے کا وہی طریقہ ہے جو ملٹن اور ورڈس ورتھ کا طریقہ ہے اور اُدھر سے آنے والے نئے اسالیب و اصناف کو برتنے کا طریقہ وہ جو مغرب کے نقادوں نے اختیار کیا ہے۔ اگر ہمارا ادیب ہاتھ پاؤں کٹا کر اس سانچے میں فٹ بیٹھنے سے ذرا بھی روگردانی کرتا ہے تو فوراً قابلِ گردن زدنی ٹھہرتا ہے۔ کیوں کہ نقاد نے طے

کرلیا کہ تمام کارکردگی کا معیار اور اس کو جانچنے کیا صول مغربی ہی تو ہو سکتے ہیں۔ چناں چہ قرۃ العین حیدر کی تحریروں، خصوصاً ''آ گ کا دریا'' میں وقت کی حالتِ سیّال کے بیان کے بارے میں بالعموم طے کرلیا گیا کہ یہ ''شعور کی رو'' میں لکھی گئی ہیں...... کیوں کہ ہمارے نقادوں کی دسترس میں مغربی کی جو درسی کتابیں تھیں، ان میں اسی کا نام لکھا تھا اور جہاں جہاں قرۃ العین حیدر اس طے شدہ سانچے پر پوری نہیں اُتریں...... جو ان کو کرنا ضروری تھا، اس لیے کہ نقادوں کے تئیں وہ اُردو کی ورجینیاؤلف تھیں ...... اسے ان کی فنّی ناکامی سمجھ لیا گیا۔ اسی طرح انتظار حسین کے ''بستی'' پر اعتراض ہوا کہ یہ ناول تو ہے نہیں۔ محض اس لیے کہ یہ انگریزی کے ان نمونوں سے مختلف تھا جو ہمارے نقادوں کے پیش نظر تھے۔ ایسی کتابوں کو پڑھتے وقت یہ امکان سراسر نظر انداز کر دیا گیا کہ مغرب سے درآمد شدہ تکنیک اور صنف کو اُردو کا ادیب اپنے موضوع اور اپنے نقطۂ نظر کے حوالے سے اپنے سانچے میں ڈھالتا جاتا ہے۔ ڈھلنے کے اس عمل سے، جس میں ان افسانہ نگاروں کی کام یابی پنہاں ہے، ہمارے نقاد صرفِ نظر کر گئے اس لیے کہ وہ یہ سوچ کر گھر سے نکلے تھے کہ مشرق، مشرق ہے اور مغرب، مغرب...... اور عسکری صاحب نے کہیں لکھ ہی دیا ہے کہ ان دو کا تال میل نہیں ہوسکتا۔

تنقیدی مفروضے اور افسانے، الف لیلہ اور کایا کلپ...... مشرق و مغرب کی یہ بظاہر لاینحل اکائیاں اُردو ادب میں کسی اور جگہ اس قدر دل کش انداز میں ایک دوسرے میں مُدغم نہیں ہوئیں جتنی کہ عسکری صاحب کے تنقیدی عمل میں۔ مشرق کے ''ناممکن الحصول آدرش'' تک رسائی کی یہ خواہش بھی...... (کیا مشرق عسکری صاحب کا وہ Xanadu ہے جہاں کولرج کی نظم کے مطابق قبلائی خان نے ایک شان دار محل تعمیر کروایا تھا؟...... ان کے ہاں مغربی ادب میں گلے گلے ڈوبے رہنے کے ایک پورے دور کے بعد آئی ہے اور اسی راہ سے چل کر آئی ہے کہ سفر کے آثار آخر تک باقی رہے۔ یہ عسکری صاحب کی امتیازی خصوصیت بھی ہے اور اس تاریخی عمل کا جزو بھی کہ عسکری صاحب خود جس کا حصّہ تھے۔ مسافرت کی ان نشانیوں پر مجھے ایک بار پھر ایڈورڈ سعید یاد آتا ہے جس نے انتونیو گرامچی کی ''بیاضِ زنداں'' کا یہ اقتباس اپنی اہم تر کتاب Orientalism میں درج کیا ہے، جو مجھے عسکری صاحب کے فکری کارنامے کی صراحت اور توضیح کے لیے بہت معنی خیز معلوم ہوتا ہے:

"The starting point of critical elaboration is the consciousness

of what one really is, and is "knowing theyself" as a product of the historical process to date, which has deposited in you an infinity of traces, without leaving an inventory."

ایڈورڈ سعید نے یہ اقتباس درج کرنے کے بعد یہ بھی لکھا ہے کہ مروّجہ انگریزی ترجمے میں اصل متن کا آخری فقرہ حذف ہوگیا ہے، جو یوں ہے:

".... therefore it is imperative at the outset to compile such an inventory."

عسکری صاحب کے ہاں بے شمار traces ہیں جو ان کے تاریخی تسلسل کا حصّہ بھی ہیں اور ان کے شعور و احساس پر کسی نہ کسی طرح اثر انداز بھی ہوئے، مگر ہم ان کے شعور ے اس سفر کا جائزہ کم ہی لیتے ہیں جس کی دوران انہوں نے یہ اثرات جمع کیے اور کسی حد تک قبول بھی۔ ان کے مقاماتِ سفر کی نشان دہی، ہم عصر اُردو تنقید کا معتد بہ کارنامہ ٹھہرے گا۔ (مگر عسکری صاحب کی تنقید کو ایک فکری سفر کا نقطہ آغاز سمجھ کر دید و دریافت کے نت نئے مرحلے طے کرنے کے بجائے ان کا ایک منظّم abuse سامنے آنے لگا ہے، جس کے عاملین مقاماتِ سفر کی تفصیلات و محاصل سے عاری ایک مجرّ تشکیل کے طور پر دیکھنا چاہتے ہیں کہ عسکری صاحب کو ایک نام نہاد ''دبستانِ روایت'' کا آغاز یا منتہا یا مرکزہ قرار دے دیں، الفاظ کو معنی سے محروم کرکے ایک ڈھیلے ڈھالے تنقیدی تصّور کے طور پر استعمال میں لاتے ہوئے اور کسی ایسی وضاحت کے بغیر کہ اگر یہ روایت ہے تو ایک دبستان میں کیوں کرسمٹ آئی ہے اور اگر دبستان ہے تو پھر روایت کیسے بن گیا اور کوئی ادبی phenomenon بیک وقت دبستان اور پوری روایت کیسے ہوسکتا ہے؟) مطالعے کی اس نہج کی طرف اشارہ سلیم احمد نے کیا تھا جب انہوں نے ''جھلکیاں'' والے مضامین کو ''عسکری نگر کی تاریخ'' قرار دیًا تھا۔ ان شواہد کی بنیاد پر پوری تاریخ اور پھر اس دیار کی دریافت...... ہم ان آثار کو مرتّب کرکے ان کے حوالے سے عسکری صاحب کے تحریری وفکری سرمائے کا critical elabaration کہاں کرتے ہیں؟ مطالعے کا یہی امکانی رُخ عسکری صاحب کا وہ چیلنج ہے جس سے اُردو تنقید کو عہدہ برآ ہونے کی اشد ضرورت ہے۔ لیکن جس سے نبرد آزما ہونے کی صورت فی الوقت دکھائی نہیں دے رہی اور یہی عسکری صاحب کے حضور اُردو تنقید کی سب سے بڑی کوتاہی بھی ہے کہ ہے مکّرر لبِ ساقی پہ صلا......

مانندِ صبح و مہر:
پاکستان میں ادیب کی ذمّہ داریاں اور منٹو

یہ کہانی اب بھی اُداس کرتی ہے۔ اس کی سب سے زیادہ اُداس کر دینے والی کہانی، منٹو کی اپنی کہانی ہے۔ ''آج میرا دل بہت افسردہ ہے، ایک عجیب سا اضمحلال اس پر چھایا ہوا ہے۔۔۔'' منٹو نے اپنے اس مضمون کے آغاز میں ہی لکھا اور پھر اِس مضمون میں بار بار اس کیفیت کا اِدّعا کیا جیسے وہ اُداسی کے اس بھنور میں گھومے جا رہے ہوں اور اس سے باہر نکل نہ پا رہے ہوں۔ مضمون کا آغاز انہوں نے اس ارادے سے کیا تھا کہ رسم و تکلّفات کو برطرف کر کے ''اپنی تحریریں پڑھنے والوں سے باتیں'' کریں، ایسی باتیں جن کا تعلّق ''براہِ راست دل و دماغ کے اس خانے سے ہوتا ہے جو عام طور پر انسان کی اپنی ذات کے لیے مخصوص ہوتا ہے۔'' ایسی باتیں وہ اپنے افسانوں میں بھی کرتے آئے تھے لیکن اس موقع پر افسانے کو ''چوکھٹے'' قرار دے کر اس سے باہر نکل آئے ہیں کہ افسانے کا اشتباہ نہ ہو۔ افسانے کا ''چوکھٹا'' غالب کے تنگنائے غزل کی یاد دلا دیتا ہے کہ یہاں بھی آبگینہ تندیٔ صہبا سے پگھلا جائے ہے۔ غالب کا خیال یوں بھی آنا فطری ہے کہ منٹو نے اس افسردہ، بے حد ذاتی مضمون کا عنوان غالب کے اس شعر سے لیا ہے، جسے سرنامے پر درج بھی کر دیا ہے:

فارغ مجھے نہ جان کہ مانندِ صبح و مہر
ہے داغِ عشق زینتِ جیبِ کفن ہنوز

عجیب عنوان ہے۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ اُردو شاعری کی ساری کلاسیکی روایت منٹو کے مقدمے میں گواہی دینے کے لیے چلی آ رہی ہے۔ منٹو نے جیبِ کفن رقم کیا، مجھے اس وقت ''داغِ عشق'' یاد آ رہا ہے۔ منٹو آج بھی کہہ رہا ہے کہ فارغ مجھے نہ جان۔۔۔ آج اپنے انتقال کے پچاس برس بعد۔ منٹو کے انتقال کو پچاس برس گزر گئے، مگر یہ اُداسی آج بھی میرا پیچھا کرتی ہے، مجھے دل گرفتہ کر دیتی ہے۔ آج جب میں یہ سطریں لکھ رہا ہوں (کیا میں آج کی رات اُداس ترین سطریں لکھ سکتا ہوں؟ منٹو کی آواز میں نیرودا کی آواز گُھل گئی ہے) تو اس وقت منٹو کی پچاسویں برسی کا غلغلہ

ہے۔ ایک پھیکا، بے کیف شور۔ اخباروں میں چھپا ہے کہ ڈاک کے محکمے نے ایک یادگاری ٹکٹ جاری کیا ہے اور اسلام آباد میں سرکاری طور پر ایک تقریب کا اہتمام کیا گیا۔ یادگاری ٹکٹ اپنی جگہ،کیا یہ بات قابلِ غور نہیں کہ منٹو کی نہ تو مبسوط سوانح لکھی گئی ہے اور نہ اس وقت منٹو کا مکمّل تنقیدی ایڈیشن دستیاب ہے۔ کیا ہم صرف تقریبات سے خوش ہوتے رہیں گے؟اور یہ تقریب بھی کیسی ستم ظریفی ہے۔۔۔سرکارِ والا تبار، اسلام آباد۔۔۔منٹو کی روح کتنی بے چین ہوئی ہوگی۔اسی مضمون میں منٹو نے لکھا تھا:

''جب میں سوچتا ہوں گر میری موت کے بعد میری تحریروں پر ریڈیو اور لائبریریوں کے دروازے کھول دیے گئے اور میرے افسانوں کو وہی رُتبہ دیا گیا جو اقبال مرحوم کے شعروں کو دیا جارہا ہے تو میری روح سخت بے چین ہوگی۔ میں اس بے چینی کے پیشِ نظر اس سلوک سے بے حد مطمئن ہوں جو اب تک مجھ سے روا رکھا گیا ہے۔ خدا مجھے اس دیمک سے محفوظ رکھے جو قبر میں میری سوکھی ہڈیاں چاٹے گی۔۔۔''

اس خوفناک فقرے کے فوراً بعد، اگلا پیراگراف منٹو نے پھر اسی جملے سے شروع کیا ہے کہ ''آج میں بہت افسردہ ہوں۔۔۔'' اس افسردگی پر میں بھی افسردہ ہوں۔ کہیں ایسا تو نہیں کہ منٹو مملکت کے اہل کاروں کے لیے قابلِ قبول بننے لگا ہو۔ حکومت کے اندازِ خسروانہ میں تو کیا تبدیلی آئی ہوگی، کہیں پچاس سال میں منٹو کے اندر تو کوئی کمی نہیں آ گئی؟

پچاس برس۔۔۔ گویا نصف صدی مکمّل ہوگئی۔ یہ تمام عرصہ شدید تبدیلیوں سے عبارت رہا ہے۔ آزادی، تقسیم، ہندوستان سے پاکستان تک نقل مکانی، بدلتی ہوئی جذباتی وفاداریاں، خوں ریزی اور فسادات کے بہیمانہ مظاہرے پر تو منٹو نے لکھا تھا اور اپنی فنّی تکمیل حاصل کی تھی، لیکن اس سے بھی آگے۔۔۔ نئی مملکت کے تعجب خیز معاملات، عالمی سطح پر بڑھتا ہوا polarization، جوہری تباہ کاری کا اندیشہ، سرد جنگ اور پھر اس کا خاتمہ، یک قُطبی دنیا اور طاقت کا عدم توازن، بڑھتا ہوا استعماری تسلّط اور اس سے نبرد آزما چھوٹے چھوٹے گروہ جن کا سایہ میڈیا کی یورش پر پڑتا بھی ہے تو دہشت کے نام سے۔۔۔ دنیا کا یہ بدلتا ہوا یہ رنگ منٹو کو ضرور حیران کرتا۔ وہ ان میں سے بعض مظاہر (phenomenon) پر قلم اٹھانے والے ادیبوں کے ہراول دستے میں تھے۔ لیکن خود ان کی منتخب صنف افسانہ بھی ایسی ہی شدید تبدیلیوں سے دوچار رہی۔ سماجی

واقعیت نگاری کو منٹو اور اس کے معاصرین نے اس درجے پر پہنچا دیا تھا کہ افسانہ، زندگی کی قاش معلوم ہونے لگے۔ حقیقت کی گہرائی میں اترنے اور اس کے تنوع کو گرفت میں لانے کے لیے افسانے نے ایسے انداز بھی اختیار کیے جن کے سامنے سماجی حقیقت نگاری، یک رُخی اور سپاٹ معلوم ہونے لگی۔ زمانے کے ان انقلابات کے سامنے بڑے بڑوں کی ہوا اکھڑ گئی لیکن منٹو آج بھی برمحل اور معنی خیز معلوم ہوتا ہے۔ اس کی معنویت کتنے مختلف اور منفرد پہلوؤں سے روشن ہوئی ہے۔

اس مختصر سے مضمون میں منٹو کے افسانوں کی تفہیم و تعبیر کی کوئی نئی کوشش نہیں کی جارہی (اگرچہ یہ افسانے اس بازیافت کے متقاضی ہیں اور اس بازیافت کے بدولت ہم پر بھی آگہی کا نیا امکان باز کرتے ہیں) بلکہ پاکستان میں ادیب کے کردار اور سماجی ذمّہ داری کا جائزہ منٹو کے حوالے سے مرتّب کرنا مقصود ہے۔ ایسے کسی بھی جائزے کے لیے منٹو کے افسانوں کو taken for granted نہیں لیا جاسکتا۔ تاہم یہ باور کرانے کی ضرورت ہے کہ منٹو معنی خیز اور معنی آفریں افسانہ ساز تھے اور اسی لیے ان کے حوالے کی یہاں اہمیت ہے۔ بلکہ ادیب کے کردار اور سماجی ذمّہ داری کے منصب کو انہوں نے جس طرح نبھایا، اس میں افسانہ مرکزی اہمیت کا حامل ہے۔ ایسے کسی بھی آدرشی منصب کی ادائیگی انہوں نے احسن طریقے سے کی ہے تو اپنے افسانوں کے ذریعے سے، اور منٹو کے بارے میں کسی بھی نظریاتی یا اصولی گفتگو کو افسانوں کو معنیاتی بازیافت سے الگ کرکے نہیں دیکھا جاسکتا۔ بیانیہ اور نظریہ منٹو کے یہاں تقسیم نہیں ہوتے بلکہ ایک مکمّل وحدت کے طور پر قائم رہتے ہیں، اور ان کے پڑھنے والوں پر ہے کہ اس مکمّل وحدت کی دید و دریافت کا حق کس طرح ادا کرتے ہیں۔

منٹو کی اِس مکمّل وحدت پر اصرار کرنے کی ضرورت اس لیے محسوس ہو رہی ہے کہ یار لوگ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ منٹو کو تقسیم کرنے پر تُلے بیٹھے ہیں۔ منٹو کی جسمانی اور تحریری حقیقت کو مُسترد کرتے ہوئے ہندوستانی افسانہ نگار مشرف عالم ذوقی صاحب نے اعتراض کیا کہ انتظار حسین اور آصف فرخّی نے پاکستانی کہانیوں کے انتخاب کا آغاز منٹو کے ''کھول دو'' سے کیوں کیا کہ وہ پاکستانی نہیں قرار دیے جاسکتے۔ (''منٹو کو آپ نے ''پاکستانی'' کیوں بنا دیا ہے انتظار بھائی؟'' از مشرف عالم ذوقی، ماہ نامہ ''ہنس'') منٹو کے ساتھ زیادتی تو کی، اورتو اور فاضل مضمون نگار نے محمد حسن عسکری کو میرا نانا قرار دے دیا۔ محمد حسن عسکری سے ذاتی و ادبی عقیدت و ارادت مندی اور ان کے تنقیدی منہاج سے وابستگی کی بناء پر مجھ پر طرح طرح کے اعتراضات کیے گئے ہیں، لیکن یہ اعتراض طُرفہ

ہے۔ گویا عسکری صاحب میرے بزرگ بن کر انتظار حسین کی نانی اماں کی ٹکر پر آ گئے ہیں۔

ہاتھی اور مگرمچھ کی روایتی کھینچا تانی کی طرح، اگر ذوقی صاحب جیسے لوگ منٹو کو گھسیٹ کر ایک طرف ٹھکانے لگا دینا چاہتے ہیں تو دوسری جانب بھی ایسے enthusiasts ہیں جو مرنے کے لیے مارنے کو ضروری سمجھتے ہیں اور عقیدت کے وفور میں منٹو کو اس ناقابلِ عبور خلیج کے دوسری طرف کھینچ لینا چاہتے ہیں۔ وہ پاکستان کے بارے میں اپنے نظریات (تحفّظات؟) کا خرگوش منٹو کی ٹوپی سے برآمد کرنا چاہتے ہیں۔ اب اس بات کا پھر اہتمام ہونے لگا ہے کہ یہ کسی نہ کسی طرح باور کر دیا جائے کہ منٹو دراصل ترقّی پسند تھے۔ ایک منٹو کیا، یہ سلوک کئی ایسے ادیبوں کے ساتھ بھی روا رکھا جارہا ہے جو کچھ ہی دیر پہلے تک راندۂ درگاہ تھے مگر اب مشہور، سکّہ بند نقّاد اعلان کرنے لگے ہیں کہ میراجی، راشد، عزیز احمد بھی ترقّی پسند تھے۔ ترقّی پسند نقّاد کا یہ نیا شوق بھی اس کھیل کی طرح معلوم ہوتا ہے کہ دیوانگی میں جس کو دیکھا، اسی کو چوم لیا۔ مقصد چاہے جو بھی ہو، اس کا جو سبب سمجھ میں آتا ہے وہ یہ کہ سیاسی قبلہ اپنے مقام سے ہٹ جانے کے بعد ترقّی پسند نقّاد کچھ rudderless سے ہو گئے ہیں اور اپنے پرانے orientation بھول کر جدید ادب کے تمام سرمائے ہی کو داخل دفتر کرنا چاہتے ہیں۔ اگر کوئی چیز ان کے آڑے آتی ہے تو وہ خود ان مصنّفوں کے متن کی داخلی شہادت ہے۔ وہ میراجی ہوں یا منٹو، ان کو ایسے کسی ٹاپے تلے بند کر کے رکھنا مشکل ہے۔ مجموعے "پُھند" کی پہلی پاکستانی اشاعت کے دیباچے میں منٹو نے لکھا تھا:

"آخر میں مجھے یہ کہنا ہے کہ ترقّی پسندی سے مجھے کوئی کد نہیں لیکن نام نہاد ترقّی پسندوں کی الٹی سیدھی زقندیں بہت کھلتی ہیں۔"

پچاس سال میں اگر کوئی چیز نہیں بدلی تو وہ یہی الٹی سیدھی زقندیں ہیں۔ وفاداری بشرطِ استواری کے قائل نظریہ بازوں کی محنت کے باوجود اس ٹوپی سے اگر کچھ برآمد ہوتا ہے تو زخمی انگلیاں جن پر نظریے کا خون جما ہوا ہے، جس کا رنگ سفید ہو چکا ہے۔

پاکستان منٹو کی زندگی اور تحریر میں ایک نئی جہت بن کر اُبھرا۔ پاکستان سے منٹو کا تعلّق سیدھا، سپاٹ اور اُلجھاؤں سے عاری نہیں تھا۔ وہ ان لوگوں میں سے نہیں تھے جنھوں نے برطانوی ہند کے بطن سے اس ملک کے جنم کا اعلان ریڈیو پر محض ایک خبر کے طور پر سُنا ہے اور ایک صبح سو کر اپنے بستر سے اٹھے ہوں تو اپنے آپ کو اس نئے ملک میں پایا ہو۔ پاکستان آنا منٹو کا شعوری فیصلہ

تھا اور جیسا کہ ان کی تحریروں سے مترشح ہوتا ہے نہ تو یہ کوئی آسان فیصلہ رہا ہوگا اور نہ اس فیصلے کے بعد ان کی ہر مشکل آسان ہوئی بلکہ اس فیصلے کے بعد پریشانی، فکری تعطّل، بیتے دنوں کی یاد اور کسی نہ کسی طرح کے پچھتاوے کا سامنا بھی کرنا پڑا ہوگا۔ ''جیبِ کفن'' میں انہوں نے بمبئی چھوڑنے کے صدمے کا ذکر کیا ہے اور اس شہر سے جو کچھ حاصل کیا ہے، اس کا اظہار دُکھ بھری محبّت کے ساتھ کیا ہے۔ وہ بمبئی کو چھوڑ تو دیتے ہیں لیکن اسے اپنے ساتھ بھی لیے پھرتے ہیں اور آگے کی اپنی زندگی کو اسی تسلسل میں دیکھتے ہیں:

> ''یہاں بارہ برس رہنے کے بعد جو کچھ میں نے سیکھا یہ اُسی کا باعث ہے کہ میں یہاں پاکستان میں موجود ہوں۔ یہاں سے کہیں اور چلا گیا تو وہاں بھی موجود رہوں گا۔ میں چلتا پھرتا بمبئی ہوں۔ جہاں بھی قیام کروں گا وہیں میرا اپنا جہاں آباد ہوجائے گا۔۔۔''

اپنی افسردگی کا سبب وہ بمبئی چھوڑنے کو بتاتے ہیں۔ نقلِ وطن کے اسباب منٹو نے تفصیل کے ساتھ لکھ دیے ہیں۔ یہ اسباب جو بھی ہوں، ہجرت منٹو کے لیے انقطاع نہیں بلکہ تسلسل کا نام ہے۔ وہ ماضی سے رشتہ توڑنے کے نہیں بلکہ ماضی کو اپنے حال و استقبال میں جاری رکھنے کے قائل ہیں۔ ''گنجے فرشتے'' کے بعض خاکوں میں انہوں نے تقسیم ہند کے آس پاس بمبئی کی فلمی دُنیا کی مسموم فضا کا تفصیل کے ساتھ ذکر کیا ہے کہ لوگوں کی نظریں بدلنے لگی تھیں اور بعض لوگوں کے پاؤں اکھڑنے لگے تھے۔ افسانہ نگاری سے دوری کے ایک مشکل موڑ پر وہ اشخاص و واقعات کے بارے میں اپنی یادیں رقم کرنے لگتے ہیں۔ یہ محض حادثہ ہے اور نہ فلمی رسالوں سے سستے داموں اُجرت حاصل کرنے کا نسخہ۔ اپنے ماضی کو re-claim کرنے کے اس شعوری عمل میں منٹو یہ واضح کر رہا ہے کہ نظریاتی یا مُلکی وابستگی تبدیل ہوجانے سے ماضی کا تعلّق بدل نہیں جاتا۔ ماضی دوسرا دیس بن گیا ہے مگر اب بھی یادوں سے آباد ہے۔ نظریہ کسی بُغدے کی طرح ماضی سے اس تعلّق کو کاٹ نہیں سکتا۔

ماضی کے بارے میں انسان کا حافظہ اس کی زندگی کے ایک نہ ایک دور میں مُرتکز ہے لیکن ماضی کا وہ دور کسی نہ کسی مقام سے پہچانا جاتا ہے کہ جوانی کیسی گزری اور بچپن کہاں بیتا۔ اس مقام کو چھوڑنا بھی پڑ جائے تو یادیں اسی جگہ سے مُنسلک رہتی ہیں۔ ہم ماضی کو ٹرانس پلانٹ نہیں کر سکتے۔ یہ احساس مشہور افسانے ''ٹوبہ ٹیک سنگھ'' میں بڑی آہستگی اور نزاکت کے ساتھ آیا ہے کہ پہلے پہل اس پر نظر نہیں پڑتی۔ شاید اس افسانے کی اصل مشکل اس کی غیر مشروط کامیابی ہے۔ افسانے کا

بیانیہ اتنا دوٹوک اور Stark ہے کہ ذہن اِدھر اُدھر بھٹکنے نہیں پاتا اور افسانے کا استعاراتی پیکر۔۔۔ پاگل خانہ اور اس میں موجود بشن سنگھ۔۔۔ اتنا صاف ہے کہ اپنی وضاحت کی وجہ سے ہمیں ایک نوع کے صدمے میں مُبتلا چھوڑ دیتا ہے۔ پاگل خانے کے معمولات اور پاگلوں کے تبادلے سے وہاں مچ جانے والی ہلچل کا بیان منٹو نے اس سادگی سے کیا ہے کہ جُملوں کے جملے ایک سنگین کیفیت کے حامل معلوم ہوتے ہیں جو امرِ واقعہ سے شروع ہوکر زہرخند کی طرف لے جاتی ہے۔ یہ سادگی ہی منٹو کی پُرکاری ہے۔ اس انتہا سے زیادہ loaded بیانیے کے سامنے یہ سوال چھوٹا پڑ جاتا ہے کہ اصل پاگل خانہ یہ ہے یا باہر؟ اس ابتدائی سوال سے اُلجھ کر یہیں تک محدود رہ جانے والوں میں طارق علی بھی ہیں، جن کی اہم سیاسی تجزیاتی کتاب The Clash of Fundamentalisms (۲۰۰۲ء) میں ہندوستان، پاکستان کے حوالے سے منٹو اور ان کے اس افسانے کا نام بھی آیا ہے، اور طارق علی سے شدّت کے ساتھ اختلاف کرنے والے پروفیسر فتح محمد ملک کا بھی جنہوں نے اپنی حالیہ کتاب ''سعادت حسن منٹو: ایک نئی تعبیر'' میں اس افسانے کا ایک نیا مطالعہ پیش کیا ہے۔ پاگل خانے کے لیے اندر باہر کی تقسیم منٹو نے مٹا دی ہے۔ بشن سنگھ کے لیے اندرون اور بیرون کے درمیان کوئی فرق رہا ہی کب ہے۔ وہ پاکستان میں رہے یا ہندوستان میں، وہ رہے گا ٹوبہ ٹیک سنگھ میں اور جہاں بھی جائے گا، اسے اپنے ساتھ لیے لیے پھرے گا۔۔۔ منٹو کے بمبئی کی طرح۔ پاگل خانہ وہ آفاق گیر استعارہ ہے جس سے کوئی مفر نہیں۔ اب کوئی راستہ ٹوبہ ٹیک سنگھ سے باہر نہیں جاتا۔ لیکن مجھے یہاں رُک جانا چاہیے۔۔۔ افسانے کی اس کیفیت کو افسانے کے الفاظ کے علاوہ اور کسی طرح بیان نہیں کیا جاسکتا:

> ''جب بشن سنگھ کی باری آئی اور واہگہ کے اس پار متعلّقہ افسر اس کا نام رجسٹر میں درج کرنے لگا تو اس نے پوچھا، ''ٹوبہ ٹیک سنگھ کہاں ہے۔۔۔ پاکستان میں یا ہندوستان میں؟''
>
> متعلّقہ افسر ہنسا۔ ''پاکستان میں۔''
>
> یہ سُن کر بشن سنگھ اچھل کر ایک طرف ہٹا اور دوڑ کر اپنے باقی ماندہ ساتھیوں کے پاس پہنچ گیا۔ پاکستانی سپاہیوں نے اسے پکڑلیا اور دوسری طرف لے جانے لگے مگر اس نے چلنے سے انکار کردیا۔ ''ٹوبہ ٹیک سنگھ یہاں ہے۔۔۔''

اور زور زور سے چلاّنے لگا، ''او پڑ دی گڑ گڑ دی اینکس دی بے دھیانا دی مُنگ دی دال آف ٹوبہ ٹیک سنگھ اینڈ پاکستان۔''

اسے بہت سمجھایا گیا کہ دیکھو اب ٹوبہ ٹیک سنگھ ہندوستان میں چلا گیا ہے۔۔۔ اگر نہیں گیا تو اسے فوراً وہاں بھیج دیا جائے گا مگر وہ نہ مانا۔ جب اس کو زبردستی دوسری طرف لے جانے کی کوشش کی گئی تو وہ درمیان میں ایک جگہ اس انداز میں اپنی سوجی ہوئی ٹانگوں پر کھڑا ہوگیا جیسے اسے کوئی طاقت وہاں سے نہیں ہلا سکے گی۔''

مگر تنقید اسے وہاں سے ہلانے کی کوشش بار بار کیے جاتی ہے۔ طارق علی صاحب کا مطمحِ نظر دنیا کے سیاسی رنگ ڈھنگ کا تجزیہ ہے، اور منٹو ان کے لیے محض ایک ضمنی حوالہ، بحث کے دوران سامنے آجانے والی ایک ضمنی دلیل، ایسا illustration جسے ان کے مقدمے کے حق میں دہرایا جاسکے۔ ان کو افسانے کے نفسِ مضمون سے دلچسپی نہیں۔ ان کے نزدیک منٹو مقدمے میں ایک دلیل ہے، a case in the point۔ منٹو کے اس طور استعمال پر مجھے اعتراض نہیں کہ منٹو کو کئی طرح سے اور کئی مطالبات کے تحت پڑھا جاسکتا ہے مگر مجھے ان کے مطالعے کا میتھڈ محدود معلوم ہوتا ہے۔ پروفیسر فتح محمد ملک نے طارق علی کے نقطۂ نظر پر اعتراض کیا ہے اور اس کے اشتراکی نقطۂ نظر اور ''برصغیر کی تقسیم کا واویلا'' کو اپنے خالصتاً پاکستانی نقطۂ نظر سے قابلِ مذمّت ٹھہرایا ہے، مگر ان کے میتھڈ کی پوری طرح تردید نہیں کی۔ وہ بھی افسانے سے اسی طرح کا کام لیتے ہوئے اسے اپنے نقطۂ نظر کی تمثیل کے طور پر پڑھتے ہیں اور اس سے یہ نتیجہ حاصل کرتے ہیں کہ یہ کہانی زمیں پیوستگی کے بجائے روحانی پیوستگی کے تصّور کی طرف لے جاتی ہے۔ وہ لکھتے ہیں:

''منٹو کے اس افسانے کا موضوع نہ تو تقسیم ہے اور نہ ہی فسادات۔ اس شاہکار کہانی کا موضوع ہے حافظے کی گمشدگی اور تخیّل کی موت۔ اس باب میں منٹو کا ذہنی تجسّس اسے اس حقیقت کا شعور بخشتا ہے کہ جب انسان کا حافظہ گم ہوجاتا ہے اور تخیّل چھن جاتا ہے اور یوں وہ ماضی کو فراموش کر بیٹھتا ہے، حال سے بے خبر ہوکر رہ جاتا ہے اور مستقبل کا کوئی تصّور ہی قائم نہیں کرسکتا تب وہ آدمیت کے بلند مقام سے گر کر نبادات اور جمادات کی جانب لوٹ آتا ہے۔۔۔''

مرکزی کردار کی طرح اس کہانی کی کشمکش بھی یہی ہے کہ ماضی مر کے نہیں دیتا، مٹائے سے

نہیں مٹتا اور شعوری کوشش سے بدلا نہیں جاسکتا۔ مستقبل کا تخیّل سب کچھ بدل سکتا ہے، ماضی کو نہیں بدل سکتا۔ یہاں منٹو لاشعوری طور پر انتظار حسین کے قریب آ جاتے ہیں، ماضی سے تعلّق جن کے ہاں موضوع بھی بنتا ہے اور بیانیہ کی علامت بھی۔ ماضی کے ساتھ یہ تخلیقی وابستگی انتظار حسین اور ان کی معاصر قرۃ العین حیدر کے ہاں ایک اہم فکری تصّور ہے اور اس موضوع سے سروکار، افسانے کے اندر ان تبدیلیوں کا ایک اہم سبب جو منٹو کے بعد سامنے آئیں مگر جن کی پیش بینی منٹو کے ہاں بھی موجود ہے۔ بشن سنگھ کا نام بھی اس شہر سے اس کی وابستگی کے تحت دب جاتا ہے اور اس کا شہر ہی اس کی شناخت بن جاتا ہے۔ ماضی وہیں کھڑا رہتا ہے، اپنی سوجی ہوئی ٹانگوں کے بل بوتے پر۔ اسے کوئی اپنی جگہ سے ہلا نہیں سکتا۔ تقسیم کے بارے میں رائے منٹو کے شارحین نے ظاہر کی ہے، منٹو نے نہیں۔ افسانہ اتنا واضح اور ڈھلا ہوا ہے کہ منٹو کو کوئی اور رائے دینے کی ضرورت ہی نہیں۔ منٹو کی جو بھی رائے یا تاثر ہے، وہ کہانی کے نفسِ مضمون میں ہی ہے، اس کے علاوہ کچھ نہیں۔ یہ منٹو کا کمال ہے کہ کردار اور واقعات خود بول اٹھتے ہیں، افسانہ نگار کو درمیان میں نہیں آنا پڑتا۔

بشن سنگھ/ٹوبہ ٹیک سنگھ کے رفتہ وگزشتہ کا استعارہ، ٹوبہ ٹیک سنگھ اپنی جگہ پر قائم ہے۔ ملک کی تقسیم کے باوجود اسے ہندوستان یا پاکستان میں نہیں لے جایا جاسکتا۔ اگر وہ نہیں گیا تب بھی اسے فوراً وہاں نہیں بھیجا جاسکتا۔ ٹوبہ ٹیک سنگھ کہاں ہے، بش سنگھ کا سوال مہمل ہے۔ ہم بھی جانتے ہیں کہ یہ سوال مہمل ہے، پاگل پن کا ہے۔ بشن سنگھ کے سوال اور ہمارے جاننے کے درمیان زہرخند کا فاصلہ پیدا کرکے (Ironic distancing) منٹو نے کہانی کی اصل واردات کو اُجاگر کیا ہے:

"بشن سنگھ نے مرونڈوں کی پوٹلی لے کر پاس کھڑے سپاہی کے حوالے کردی اور فضل دین سے پوچھا، "ٹوبہ ٹیک سنگھ کہاں ہے؟"

فضل دین نے قدرے حیرت سے کہا، "کہاں ہے۔۔۔ وہیں ہے جہاں تھا۔" بشن سنگھ نے پھر پوچھا، "پاکستان میں یا ہندوستان میں؟"

"ہندوستان میں۔۔۔نہیں نہیں، پاکستان میں" فضل دین بوکھلا سا گیا۔

بشن سنگھ بڑبڑاتا ہوا چلا گیا۔ "اوپڑ دی گڑگڑ دی اینکس دی بے دھیانا دی مُنگ دی دال آف دی پاکستان اینڈ ہندوستان آف دی در فٹے مُنہ!"

بشن سنگھ/ٹوبہ ٹیک سنگھ جس کیفیت میں مبتلا ہے وہ تقسیم ہند کی مخالفت یا موافقت کے کسی

رویّے کی تمثیل نہیں ہے، یہ اس کی وجودی صورتِ حال ہے۔ اس کہانی کو موافقت یا مخالفت کے جواز کے طور پر پڑھنا، اس کی معنویت کو محدود کر دینے کے مترادف ہے۔ یوں کہانی کے امکانات سمٹ کر رہ جاتے ہیں اور منٹو محض محدود امکانات کا افسانہ نگار نہیں۔ منٹو کا یہ افسانہ اتنا humanistic اور ایسا بھرپور استعارہ ہے کہ اس کے بعد تقسیم کے بارے میں رویّے کا سوال اٹھانا، بجائے خود غیر ضروری بحث معلوم ہوتا ہے کہ حقیقت اپنی جگہ واضح ہے اور مکمّل، جتنی کہ منٹو کے افسانوں میں ہوا کرتی ہے۔

منٹو تجربے کو بنیاد بنا کر لکھتا ہے، نظریے کو نہیں۔ پاکستان کو بھی ایک تجربے، ایک تخلیقی تجربے کے طور پر برتا اور لکھا ہے، نظریاتی آدرش کے طور پر نہیں۔ (پاکستان کی تحریک، تہذیبی شعور سے وابستگی اور مثالیت پسندی جیسے اصول، جن کا حوالہ ''ٹوبہ ٹیک سنگھ'' میں تلاش کیا گیا، وہ مشکل سے منٹو کے ایک افسانے سے دوسرے تک Carry-Over کیے جا سکتے ہیں۔ ذرا ان کا اطلاق ''کھول دو'' جیسے افسانے پر کر کے دیکھیے۔ ''ڈاکٹر سر سے پیر تک پسینے میں غرق ہو چکا ہے۔'') نظریے اور آدرش سے وابستہ ادیب کے لیے سیدھا راستہ سامنے ہے، جس پر اسے قدم بڑھائے چلا جاتا ہے۔ تخلیقی تجربے کے رہ نمائی میں آگے بڑھنے والے ادیب کے لیے اندھیرے میں ٹٹولنے، ٹھوکر کھانے اور بھٹکتے پھرنے جیسے سخت مقام بھی آ سکتے ہیں کہ اسے بے یقینی اور انتشار کا سامنا ہے۔ پاکستان پہنچ منٹو کے ساتھ بھی یہی ہوا۔ منٹو کا ایک اور کمال یہ بھی ہے کہ وہ اپنے ساتھ بیتنے والی اس واردات کو بھی بے کم و کاست اور بغیر کسی جذباتیت کے، اپنی مخصوص سنگینی و سفاکی کے ساتھ لکھ دیتا ہے۔ ''زحمتِ مہرِ درخشاں'' (مجموعہ ''ٹھنڈا گوشت'') میں انہوں نے اپنے ''دماغ کی عجیب و غریب'' حالت کے بارے میں لکھا ہے جب انہیں پوری طرح پتہ نہیں چل رہا تھا کہ وہ آخر کس شہر میں ہیں۔ تین مہینے کے ذہنی انتشار کے بعد ایک اخبار کو دیکھ کر خوشی بھی ہوئی اور اپنی مشکل کا اندازہ بھی:

> ''طبیعت میں اکساہٹ پیدا ہوئی کہ لکھوں لیکن جب لکھنے بیٹھا تو دماغ کو مُنتشر پایا۔ کوشش کے باوجود ہندوستان کو پاکستان سے اور پاکستان کو ہندوستان سے علیحدہ نہ کر سکا۔ بار بار دماغ میں یہ اُلجھن پیدا کرنے والا سوال گونجتا۔ کیا پاکستان کا ادب علیحدہ ہوگا۔۔۔ اگر ہوگا تو کیسے ہوگا۔ وہ سب کچھ جو سالم ہندوستان میں لکھا گیا تھا اس کا مالک کون ہے۔۔۔ کیا اس کو بھی تقسیم کیا جائے

گا۔۔۔ کیا ہندوستانیوں اور پاکستانیوں کے بنیادی مسائل ایک جیسے نہیں۔۔۔ کیا ادھر اُردو بالکل ناپید ہوجائے گی۔ یہاں پاکستان میں اُردو کیا شکل اختیار کرے گی۔۔۔ کیا ہماری اسٹیٹ مذہبی اسٹیٹ ہے۔۔۔ اسٹیٹ کے تو ہم ہر حالت میں وفادار رہیں گے مگر کیا ہمیں حکومت پر نکتہ چینی کی اجازت ہوگی۔۔۔ آزاد ہوکر کیا یہاں کے حالات فرنگی عہد حکومت کے حالات سے مختلف ہوں گے۔

گرد و پیش میں جدھر بھی نظر ڈالتا تھا انتشار ہی انتشار دکھائی دیتا تھا۔۔۔''

پرانی بات ہے کہ انتشار (Chaos) سے کائنات (Cosmos) جنم لیتی ہے۔ منٹو نے اپنی ذہنی افتاد رقم کرتے ہوئے اس فکری انتشار کو بیان کر دیا ہے جو پاکستان کے قیام کے ساتھ نمایاں ہوا۔ انہوں نے وہ اہم اور برمحل سوال اٹھائے ہیں جو پاکستان کو ایک فکری حیثیت سے قائم ہونے میں یہاں کے ادب و ثقافت کو درپیش آئے ہیں اور جن کے جواب در جواب کسی نہ کسی شکل میں ہم آج تک ڈھونڈتے چلے آئے ہیں۔ اپنے لکھنے کے عمل میں منٹو نے ان سوالات کا سامنا کیا اور انہیں اپنے باطن میں اُتارا (Internalize)۔ یہ ذاتی واردات اور انفرادی تجربہ ہے، نظریے کی پناہ گاہ نہیں۔ اپنے اٹھائے ہوئے سوالوں کا سامنا کرنے کی یہ جرأت آزما استقامت منٹو کی تخلیقی شخصیت کا مظہر ہے۔ اس فکری انتشار کا سامنا کرنے کی جرأت اس وقت کے کم ہی ادیبوں نے کی ہے۔ بیش تر ادیبوں نے نظریے اور آدرش کی سہولت فراہم کر رکھی تھی، جوکھم کا یہ راستہ کون اختیار کرتا۔ عسکری صاحب کے الفاظ میں، شعور کی اس بلا کا سامنا بھی منٹو نے کیا۔

اس دوران منٹو پر جو گزرتی رہی، وہ بھی رقم کرتا رہا۔ اس نے بلاتکلف لکھ دیا کہ اس سے اس دوران افسانہ نہیں لکھا گیا۔

''طبیعت افسانے کی طرف مائل نہیں ہوتی تھی۔ اس صنف ادب کو میں بہت سنگین سمجھتا ہوں۔ اس لیے افسانہ لکھنے سے گریز کرتا تھا۔۔۔''

یہ وہی منٹو ہے جو اپنے آپ کو بہت بڑا افسانہ نگار سمجھتا تھا اور افسانہ لکھنا جس کے لیے بائیں ہاتھ کا کھیل تھا، جو شرط باندھ کر کسی بھی عنوان پر افسانہ لکھنے کو تیار رہتا تھا۔ افسانہ لکھنے کے بارے میں منٹو کی انانیت بھری خود اعتمادی کا حال اپندر ناتھ اشک نے ''منٹو میرا دشمن'' میں خوب لکھا ہے۔ لیکن اب کسی دشمن کا نہیں، منٹو کو اپنے ہی چیلنج کا سامنا تھا۔ قطرۂ شبنم واقعی خارِ

بیاباں کی نوک پر ہے۔

اس دوران ”بے ہنگم باتیں، بے جوڑ دلیلیں، خام سیاسی مباحث“ سنتے سنتے اور ”بے مطلب آوارہ گردی“ کرتے کرتے منٹو نے اخبار کے لیے سنی سنائی باتوں پر اخباری مضامین لکھنے شروع کر دیے۔۔۔ سب لکھنے والے کے فکری تعطّل سے ہر راستہ جو پھوٹتا ہے، وہ لکھنے کی طرف لے جاتا ہے۔ ان مضامین کو خود منٹو نے ”ہلکے پھلکے“ قرار دیا ہے لیکن ذرا ہی دیر میں اندازہ ہوجاتا ہے کہ یہ مضامین (جو ”تلخ، ترش اور شیریں“ کے نام سے کتابی شکل میں شائع ہوئے۔۔۔ نئے ملک میں منٹو کا پہلا ادبی کام) محض تفریحی اور سرسری نہیں ہیں۔ فوری اور ہنگامی معاملات پر اِدھر اُدھر کی باتیں سن کر جوڑتے ہوئے بھی کوئی نہ کوئی بات ایسی آ جاتی ہے جو منٹو کے اصل تخلیقی مزاج اور افتاد سے مطابقت رکھتی ہے۔ ”سوال پیدا ہوتا ہے“ جیسے مضمون میں مضحکہ خیز تبصرے، چُبھتے ہوئے سوالوں کو ابھارنے لگتے ہیں اور ”سویرے جو کل آنکھ میری کُھلی“ میں طنز کا رنگ حاوی آ گیا ہے۔ ”یوم اقبال پر“ نامی مضمون میں شکوے کا رنگ تلخ ہوگیا ہے۔ نظریے کا کاربند بھلا ایسے گستاخانہ انداز میں کہاں کلام کرسکتا ہے:

> ”اقبال نے خدا کے حضور دُعا مانگی تھی۔۔۔ مرا نور بصیرت عام کر دے۔
> یہ دُعا جو ایک دردمند دل سے نکلی ضرور قبول ہوگی۔ لیکن صابنوں، تیلوں اور ہوٹلوں اور لانڈریوں کے ساتھ اس شاعرِ اعظم کا نام منسوب ہوتے دیکھ کر کبھی کبھی ایسا محسوس ہوتا ہے کہ اس کا نور بصیرت بہت دیر تک جہالت کی تنگ اور اندھیری گلیوں میں بھٹکتا رہے گا۔
>
> ”پھول کی پتّی سے کٹ سکتا ہے ہیرے کا جگر
> مردِ ناداں پر کلام نرم و نازک بے اثر“

یہاں کوئی مفاہمت نہیں۔ کوئی جذباتیت نہیں۔ عوامی مقبولیت اور پاکستان کی نظریاتی اساس کے لیے ذرا بھی رعایت نہیں۔ طنز ہے اور تشکیک۔ منٹو کا یہی طرّہ امتیاز ہے اور یہ اس دور کے ادیبوں سے اسے ممتاز کرتا ہے۔

اس سے اگلا مضمون ”محبوس عورتیں“ میں بازیاب شدہ مغوی عورتوں کے بارے میں ہے اور یہاں منٹو کا جوشِ خطابت دیکھنے سے تعلق رکھتا ہے۔ زاہدہ حنا نے ”پاکستانی عورت: آزمائش کی نصف صدی“ (مشمولہ عورت: زندگی کا زنداں“، کراچی، ۲۰۰۴ء) میں عورتوں کے ساتھ بے انصافی اور سماجی و

سیاسی نابرابری کا تجزیہ کیا ہے جو ملک کے قیام کے ساتھ ہی عورتوں کے ساتھ روا رکھی گئی، اور جس کی بطور خاص ذمّہ داری ریاست پر عائد ہوتی ہے۔ انہوں نے اشارہ کیا ہے کہ قانون ساز اسمبلی کے افتتاحی اجلاس میں قائداعظم محمد علی جناح کی تقریر عورت کے حقوق و فرائض کے کسی بھی ذکر سے عاری ہے، اور اغوا شدہ عورتوں کے حال کو نظر انداز کر دینے اور غیر اہم سمجھنے کا سرکاری رویّہ جاری رہا۔ منٹو نے یہاں بھی ایک نامقبول مسئلے (Un-popular cause) کو اٹھایا ہے اور انسانی ہم دردی کے اس جذبے سے مغلوب ہو کر لکھا ہے جو اج بھی کم یاب نظر آتا ہے۔ منٹو نہ تو قربانی کی بات کرتا ہے اور نہ عفو و درگزر کی مذہبی بنیاد کی، وہ نہ انتقام کو ہوا دیتا ہے نہ لہو کا خراج مانگتا ہے، بلکہ اسے جذباتی بحالی سے سروکار ہے۔ جذباتی بحالی، آبادکاری، مجبوروں کی اشک شوئی اور دلداری۔۔۔ وہ تو اخبارات میں ان عورتوں کی تصویر شائع کرنے پر اعتراض کرتا ہے۔۔۔ آدرش اور نظریے تو مظلوم و مقہور انسانوں سے ایسی کتنی ہی قربانیوں کے طلب گار ہوتے ہیں اور بد سے بدترین مظالم کو بھی منزل تک پہنچنے کی گرد قرار دیتے ہیں۔ منٹو نے جو رویّہ اختیار کیا وہ اس دور کے کم ہی ادیبوں میں نظر آتا ہے۔

ان مضامین کے بعد منٹو نے ''ٹھنڈا گوشت'' اور ''کھول دو'' جیسے افسانے لکھے جو اس نوآزاد مملکت میں ان کا باضابطہ پہلا تخلیقی قدم ہی نہیں، اہم انسانی دستاویز کا درجہ بھی رکھتے ہیں۔ ان افسانوں کے ساتھ ہی الزام، قید، مقدمے اور جرمانے کا وہ سلسلہ شروع ہو گیا جو پاکستان کی ادبی تاریخ کا ایک بدنما داغ ہے، لیکن جس کا مستقل سامنا کرتے رہنے سے منٹو میں ''شہیدِ ادب'' کی سی شان پیدا ہو گئی تھی۔ یہاں سے کہانی ایک نیا موڑ لیتی ہے۔۔۔ منٹو کی ایک نوع کی اوڈیسی، جس میں انہیں طرح طرح کی بلاؤں کا سامنا ہے۔۔۔ حکومت کی طرف سے پابندیاں اور مقدمے، معاشی تنگ دستی، شراب نوشی کی کثرت، بیماری، اضمحلال، زودنویسی و بسیار نویسی کے ساتھ گرتا ہوا معیار جو ذہنی صلاحیتوں کے زوال کا بھی سراغ دے رہا ہے۔۔۔ اور موت کے علاوہ جس سے کوئی نجات نہیں۔ زوال کی اس داستان کے باوجود منٹو میں المیہ ہیرو کے تیور نظر آتے ہیں۔ آمادہ بہ زوال ہو کر بھی وہ صاحب کمال ہے۔

بُجھتے بُجھتے بھی وہ چراغ کئی بار بھڑکا۔ اس دور میں بھی منٹو نے ایک نئی فنّی جہت اختیار کی۔ ابتدائی دور کے کامیاب یا نمائندہ افسانوں کو جہاں ایک فرد اور اس کی باطنی کشمکش کے حوالے سے ''نفسیاتی'' قرار دیا جاتا ہے، وہاں ان افسانوں اور تحریروں کو سیاسی قرار دیا جائے گا۔ ان تحریروں

میں سے بعض میں فکاہیہ اور طنزیہ انداز ہے یا پھر بیانیے کا کوئی اور انداز (''ایمان اور ایقان''، (مجموعہ ''تلخ، ترش اور شیریں''، 'طویلے کی بلا'، مجموعہ 'اوپر، نیچے اور درمیان') جو سیدھے سبھاؤ روایتی افسانہ نہیں معلوم ہوتا۔ انہیں واقعیت نگاری کے افسانے میں توسیع کی خواہش بھی قرار دیا جاسکتا ہے اور فارم کی مسلسل جاری و ساری تلاش بھی۔ تاہم ان تحریروں کو نقادوں نے بالعموم نظرانداز کیا ہے۔ یہاں تک کہ مظفر علی سیّد نے، جن کے لیے منٹو زندگی بھر کا ایک ذہنی سروکار رہا اور اس پر کئی مضامین قلم بند کیے، اپنے اہم مضمون ''افسانہ ساز منٹو'' میں لکھا ہے کہ آخری دور میں بھی اس نے جو خطوط چچا سام کے نام لکھے ''وہ افسانے نہ سہی، ہیں تو منٹو ہی کی تحریر۔'' یعنی ان کی اہمیت ہے بھی تو اسی قدر۔ وہ اس کا کوئی سبب بھی نہیں بتاتے۔ تاہم مظفر علی سیّد کے اس مضمون میں وسعت زیادہ ہے اور گہرائی کم۔ چچا سام کے نام خطوط، افسانے نہ سہی، فکاہیے ہی سہی۔ امریکا کے سیاسی و سماجی رویوں پر منٹو کی طنز بھری نکتہ چینی کئی اعتبار سے اہم حیثیت کی حامل ہے۔ یہ اس دور کی عکاس تو تھی ہی جب یہ لکھی گئی، لیکن امریکی توسیع پسندی اور فوجی ایڈونچرازم کے بین الاقوامی شوق کے اس موجودہ دور میں بھی برمحل معلوم ہوتی ہے۔ پاکستان نے جب ایٹمی دھماکا کیا تو منٹو کا یہ حوالہ بہت سوں کو یاد آیا(''زمین کا نوحہ''، مرتبہ ضمیر نیازی) اسی طرح مذہبی یوٹوپیا کا جو authoritarian خواب ہمارے بعض سیاست داں دیکھتے (اور اپنے پیروکاروں کو دکھاتے) آرہے ہیں، اس پر منٹو کے اسی دور کی ایک کم معروف تحریر ''اللہ کا بڑا فضل ہے'' (مشمولہ ''اوپر نیچے اور درمیان'') یاد آتی ہے:

''اس خواب ناک سرزمین میں عدالتیں بھی ختم ہوگئیں اور آرٹ گیلریاں بھی۔ مصّوری و موسیقی ختم ہوگئی ہیں اور ان کے ساتھ ادب و شاعری بھی۔ صحافت بھی مٹ گئی اور ادب سے بھی خطرناک شے سائنس بھی۔ راوی چین ہی چین لکھتا ہے۔''

''اب چاروں طرف سکون ہے۔ کوئی ہنگامہ نہیں، کوئی واردات نہیں، کوئی شاعر نہیں، کوئی مصّور نہیں، زندگی یوں گزر رہی ہے۔ جیسے گزر ہی نہیں رہی، قلب کے لیے یہ کتنی اطمینان دہ چیز ہے۔ لوگ پیدا ہوتے ہیں، مرجاتے ہیں، کسی کو کانوں کان خبر نہیں ہوتی۔ زندگی سے لے کر موت تک ایک بے آواز، صاف شفاف دھارا بہا چلا جارہا ہے۔ کوئی بھنور ہے نہ بُلبلہ لوگ دونوں کناروں کے ساتھ ساتھ ٹھنڈی ریت پر لمبی تانے سو رہے ہیں۔ اور کیوں صاحبان؟ کیا

جی نہیں چاہتا کہ اسی طرح سوئے رہیں حتیٰ کہ جنّت میں دودھ کی نہروں کے کنارے ہماری آنکھیں کھلیں۔۔۔ اوپر دیکھیں تو انگور کے خوشے جُھک کر ہمارے مُنھ میں آ جائیں اور پھر سو جائیں۔۔۔

کہیں یہ خیالی جنّت وہی تو نہیں جس کی آرزو ہمارے قومی رہ نما کرتے آئے ہیں۔ اس کے حصول کی خاطر ہم نے ادب وشاعری کو تو تقریباً نکال باہر ہی کر دیا۔ یہ اور بات ہے کہ اس کے باوجود یہ خیالی جنّت ہماری دسترس سے بہت دور ہے۔ اس خیالی جنّت میں ایک شخص کو گرفتار کیا جاتا ہے کہ ''وہ گلی گلی'' اور کوچے کوچے یہ شور مچاتا پھرتا تھا میں اس مملکت میں نہیں رہنا چاہتا جہاں خدا تو ہے پر شیطان نہیں ہے۔ نعوذ باللہ۔۔۔''

خیالی جنّت کے خواب بھی بہت اور خواب نامے تصنیف کرنے والوں کی بھی کمی نہیں (بلکہ یہ خواب تو ہمارے ہاں ٹی وی سے بھی نشر ہونے لگے ہیں) مگر منٹو کے بعد ہمارے ادب میں اور کوئی آدمی ایسا دکھائی نہیں دیتا جو چیخ چیخ اشارہ کر سکے کہ اس جنّت میں ایک کمی رہ گئی۔

اسی مجموعے میں ایک اور تحریر شامل ہے، ''دو گڑھے'' جس میں لاہور کی ایک سڑک کے کنارے کُھدے ہوئے دو بے مصرف گڑھے جن میں منٹو کا تانگہ گرتے گرتے بچتا ہے اور جن کے نزدیک ''تین پہیّوں اور بہت سی اینٹوں کے سہارے کھڑا'' ایک شکستہ ٹرک ایک خوف ناک علامت بنتا ہوا نظر آتا ہے کہ ''مملکتِ ڈنمارک میں ایسا کچھ ہے جو گل سڑ رہا ہے۔'' اس مضمون میں بھی سب کچھ پوری طرح سے ٹھیک نہیں کہ یہ منٹو کے اس آخری برس کی تحریر ہے جب ان کی تحریر میں کمزوری نظر آنے لگی ہے اور بیانیہ، ان علامتوں کا سہارا لے کر بھی اُٹھ نہیں پاتا۔ اس کے باوجود یہ گڑھے لاہور ہی نہیں، پاکستان کے ہر چھوٹے بڑے شہر میں اُبھر آئے ہیں۔ کوئی بھی حکومت ان کو بھرنے میں ناکام رہی ہے۔ یہ ہماری مملکت کی ان بہت سی بے مصرف صورتوں میں سے ایک ہیں جو کچھ بھی بننے میں ناکام رہی ہیں۔ ملک کا کوئی بھی شہری اس گڑھے میں گر سکتا ہے۔ مضمون کا آغاز خاص طور پر تکلیف دہ ہے جہاں منٹو احساسِ شکست سے نڈھال نظر آتا ہے، معاشرے نے رفتہ رفتہ اسے بے کار و بے مصرف بنا دیا، ایک غیر ضروری آدمی جس کو مکان سے انخلا کا نوٹس دینے کی بھی ضرورت نہیں، اس کے لیے سڑک کے گڑھے ہی بہت ہیں:

"مجھے آپ افسانہ نگار کی حیثیت سے جانتے ہیں اور عدالتیں ایک فحش نگار کی حیثیت سے، حکومت مجھے کبھی کمیونسٹ کہتی ہے اور کبھی ملک کا بہت بڑا ادیب۔ کبھی میرے لیے روزی کے دروازے بند کیے جاتے ہیں۔۔۔ کبھی کھولے جاتے ہیں، کبھی مجھے غیر ضروری انسان قرار دے کر 'مکان باہر' کا حکم دیا جاتا ہے، کبھی موج میں آکر یہ کہہ دیا جاتا ہے کہ نہیں تم 'مکان اندر' رہ سکتے ہو۔ میں پہلے بھی یہ سوچتا تھا، اب بھی سوچتا ہوں کہ میں کیا ہوں اس ملک میں جسے دنیا کی سب سے بڑی اسلامی سلطنت کہا جاتا ہے، میرا کیا مقام ہے، میرا کیا مصرف ہے۔

آپ اسے افسانہ کہہ لیجیے، مگر میرے لیے یہ ایک تلخ حقیقت ہے کہ میں ابھی تک خود کو اپنے ملک میں جسے پاکستان کہتے ہیں اور جو مجھے بہت عزیز ہے، اپنا صحیح مقام تلاش نہیں کر سکا۔ یہی وجہ ہے کہ میں میری روح بے چین رہتی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ میں کبھی پاگل خانے میں اور کبھی اسپتال میں رہتا ہوں۔"

یہ شناخت کے بحران کا سب سے زیادہ تکلیف دہ بیان ہے۔ شناخت کا یہ بحران منٹو کا ذاتی وانفرادی مسئلہ نہ رہتے ہوئے پاکستان کے ادیب کا اجتماعی مسئلہ بن جاتا ہے۔ میر نے لکھا تھا:

میں کون ہوں اے ہم نفسو سوختہ جاں ہوں

اور غالب نے اپنے آپ کو عندلیب گلشن نا آفریدہ قرار دیا تھا۔ ان کے برخلاف منٹو کا مسئلہ ذاتی سے بڑھ کر ریاست کا پیدا کردہ مسئلہ بن جاتا ہے کہ اس ملک میں ادیب کا مصرف کیا ہے، کوئی مصرف ہے بھی کہ نہیں۔ منٹو نے یہ بنیادی سوال اس وقت اٹھا دیا تھا جب ہمارے بیشتر ادیبوں کے لبوں پر نئی مملکت کے قیام کے شادیانے تھمے بھی نہ تھے۔

پاکستان میں سماجی ذمہ داری کی برآوری کے لیے ادیب کے ممکنہ کردار کے حوالے سے میں منٹو کو مثالی ادیب سمجھتا ہوں۔ منٹو کے اس سماجی ذمّہ داری والے کردار کی خصوصیات کی صراحت کے لیے دو ایسے ادیبوں کو دیکھیے جو منٹو کے معاصر بھی ہیں اور سماجی ذمہ داری کے حوالے سے انہوں نے منٹو کے ساتھ inter-act بھی کیا ہے۔ محمد حسن عسکری نے پاکستان کے قیام کا ایک تخلیقی تجربے کے طور پر خیر مقدم کیا اور اسے مسلمانوں کی تہذیبی صورتِ حال کے تسلسل میں دیکھا اور جس کے تحت انہوں نے ادیبوں کو قوم سے وابستگی کا برملا اظہار کرتے ہوئے دیکھنا چاہا۔ ان کا مضمون

''ہمارا ادبی شعور اور مسلمان'' ان کے اس خیال کا بلیغ اور متاثر کن (Persuasive) بیان ہے۔ عسکری صاحب نے قومی تاریخ کے اس نازک لمحے میں ادیبوں کی ذمہ داری اور قومی تقاضے کے حوالے سے متواتر لکھا۔ انہوں نے عوامی اُمنگوں اور تقاضوں سے بے اعتنائی برتنے پر پاکستانی ادیبوں کے رویّے پر بھی اعتراض کیا اور اس بات پر زور دیا کہ'' پاکستان کی ایک بہت اہم کلچری ضرورت یہ ہے کہ ہمارے ادیب عوام سے رشتہ قائم کرنے کے معنی صاف اور واضح طور سے سمجھیں۔'' ('' پاکستانی حکومت اور ادیب'' جھلکیاں، ساقی، اکتوبر ۴۸ء) وہ ادیبوں کو اُسی جذبۂ قومیت سے سرشار اور پاکستان کے اس آدرش کے لیے کوشاں دیکھنا چاہتے ہیں:

> ''ہزیمت خوردگی، مایوسی اور بے چارگی بھی بہت بڑی قومی مصیبتیں ہیں مگر ذرا اس قوم کی حالت پر غور کیجیے جس کے پاس کوئی آدرش رہا ہی نہ ہو۔۔۔''

اسلوب کے حساب سے تو یہ فقرہ بھی عسکری صاحب ہی کا معلوم ہو رہا ہے، منٹو کا نہیں۔ یہ فقرہ قائداعظم پر اس افتتاحی مقالے سے لیا گیا ہے جو منٹو اور محمد حسن عسکری کے زیر ادارت رسالے ''اُردو ادب'' کے پہلے شمارے میں شائع ہوا۔ (فتح محمد ملک نے اسے منٹو پر اپنی نئی کتاب کے ضمیمے میں شامل کیا ہے۔ یہ مقالہ ادارتی تحریر ہے، اس لیے لکھنے والے کا نام درج نہیں۔)

عسکری صاحب اپنے قومی آدرش کی نشان دہی اور اس سے وابستگی کے تقاضے کو ادیب کی مملکت سے وفاداری کا لازمی جزو سمجھتے ہیں۔ ان کی رفاقت کے باوجود منٹو کا معاملہ اتنا دوٹوک نہیں ہے۔

محمد حسن عسکری سے منٹو کی اس رفاقت نے منٹو کے دوسرے ادیب دوست کو بہت برافروختہ کیا ہے۔ یہ احمد ندیم قاسمی ہیں، جن سے منٹو کی طویل خط و کتابت رہی اور جنہوں نے پھر منتو کے نام طویل مکتوب لکھا (یہ خط منٹو پر ان کے خاکے کے ساتھ ''میرے ہم سفر'' نامی مجموعے میں شامل ہے)۔ پروفیسر فتح محمد ملک، ندیم کے اس خط کو ''عسکری کے خلاف نثری ہجو'' قرار دیتے ہیں۔ اس خط کا عمومی انداز یہ ہے کہ گویا عسکری، منٹو کو اپنے مذموم مقاصد کے لیے استعمال کرنا چاہ رہے ہیں اور منٹو دراصل بجائے خود ترقّی پسند ہیں ہی:

> ''سعادت بھائی! میں آپ کو دس برس سے جانتا ہوں۔ آپ کے خلوص کا معترف اور آپ کی صاف دلی کا مدّاح ہوں۔ مجھے آپ کی فنّی عظمت سے بھی انکار نہیں۔ لیکن بحیثیت ایک ادیب کے آپ سے یہ کہنا چاہتا ہوں کہ الفاظ کے اُلٹ پھیر اور نطق کی بھول بھلیّوں میں نہ اُلجھیے۔ آپ کے ہاتھ میں ایک آتشیں قلم اور

آپ کے ذہن میں ایک شدید جذبہ ہے۔ اس جذبے اور اس قلم کا خوشگوار تعاون آپ کو جبھی میّسر آ سکتا ہے جب آپ زندگی کی عکاس اور نباض رہیں (جیسا کہ آپ ہیں۔) آپ کی ذات سے پاکستان کو ان گنت توقعات ہیں۔ اس تعمیری دور میں ادب برائے ادب کی افیون سے بچیے۔ ''اُردو ادب'' ضرور نکالیے مگر ایک معیّن نظریے کے ساتھ۔ حسن عسکری سے ضرور تعاون کیجیے مگر ان کے نظریات کو مشرف بہ زندگی کرنے کے بعد۔۔۔ اور انجمن ترقّی پسند مصنّفین پاکستان کی جن سرگرمیوں سے آپ کو شکایت ہے، ان کا برملا اظہار کیجیے۔ انجمن کی اصلاح کا بیڑا اٹھایئے۔۔۔''

پورے خط کا یہی انداز ہے جو اسکول کے لڑکوں کی آپس کی ناراضگی، دوستی کی سطح سے کہیں بلند ہوتا نظر نہیں آ تا۔ قاسمی صاحب ان توقعّات کا تو برملا اظہار کرتے ہیں جو منٹو جیسے ادیب سے پاکستان کو ہیں لیکن ان کے ہاں اس پیچیدہ فنّی عمل کی واقفیت اور تحسین نظر نہیں آتی کہ جس سے منٹو پاکستان آنے کے بعد دوچار ہوا۔ پاکستان کی توقعّات پر کوئی اس سے بڑھ کر کیا اُتر سکتا ہے؟ عسکری صاحب نے تمام ادیبوں کے لیے لائحہ عمل تجویز کیا ہے، قاسمی صاحب منٹو کو فرداً نصیحت کر رہے ہیں، انجمن اور اس کے نظریے سے وابستہ رہنے میں عافیت بیان کر رہے ہیں۔ مگر یہ نسخہ منٹو کے لیے بھلا کہاں شافی ہوسکتا ہے؟ قاسمی صاحب منٹو کو جس راستے پر چلنے کے لیے بُلا رہے ہیں، کیا وہ ادیب کے vocation اور منصب پر مبنی ہے؟ کیا ادیب کی سماجی ذمّہ داری وہی ہے جس کی نشان دہی قاسمی صاحب نے کی ہے اور کیا یہ ادبی اخلاقیات کے کسی تصور پر مبنی ہے؟

صرف ادب ہی کی نہیں بلکہ تمام تر اخلاقیات (morality)، نامور ماہر عمرانیات میکس ویبر (Max Weber) کے مطابق، دو اقسام کی ہوسکتی ہے، اور انسان کے تمام پابند اخلاق اعمال (ethically-orciented human actions) ان میں سے کسی ایک سے نمودار ہوتے ہیں ۔۔۔ ایک کو وہ ذمّہ داری کا ضابطۂ اخلاق (ethic of responsibility) کا نام دیتا ہے اور دوسرے کو آخری مقاصد کا ضابطۂ اخلاق (ethic of ultimate ends)۔ ویبر کے یہی تصّورات، سیاسی بیوروکریسی، سرمایہ داری نظام کے عروج سے پروٹسنٹنٹ اصلاح کے تعلّق وغیرہ کے بارے میں اس کے نظریات کی اساس بنے۔ مگر یہ ایک علیحدہ گفتگو ہے۔ ویبر کے نزدیک جو لوگ

ذمّہ داری کی اخلاقیات کے پیروکار ہیں وہ اپنے اصول اور اعتقاد کو اپنے اعمال کے نتائج کے مطابق گھٹاتے بڑھاتے ہیں تاکہ ان کی وجہ سے کوئی آفت نہ آئے۔ جو لوگ آخری مقاصد کی اخلاقیات پر کار بند ہوتے ہیں وہ نتائج کی پرواہ کیے بغیر سوچتے اور عمل کرتے رہتے ہیں کیوں کہ ان کے مطابق، آخر میں فتح ہمیشہ سچ کی ہوگی۔ یہ لوگ انسانی تجربے سے حاصل کردہ مجرّد تصورات سے ہی اخلاق کو وابستہ کر کے دیکھتے ہیں۔ جبکہ پہلی قسم کے لوگ اخلاق کو سماجی زندگی، بہتری، انسانی تاریخ اور دوسرے ٹھوس مظاہر سے الگ کر کے نہیں دیکھتے۔ ویبر کی یہ تقسیم ظاہر ہے کہ absolute نہیں ہے لیکن اس سے اندازہ ہو جاتا ہے کہ منٹو کی اخلاقیات ایک قسم کی ہیں اور قاسمی صاحب کی دوسری قسم کی۔ میں یہ تو تسلیم کر سکتا ہوں کہ قاسمی صاحب کے مشورے یقیناً بر بنائے خلوص ہوں گے لیکن وہ منٹو کو جماعتی اور نظریاتی وفاداری کی جس سمت لے جانا چاہتے ہیں، وہ منٹو کے تجربے اور اس ذہنی افتاد کے قطعاً منافی ہے، جس کا اظہار قیام پاکستان کے بعد کی منٹو کی تحریروں میں ہوا ہے۔

اخلاقیات کے بارے میں ویبر کا تصوّر سماجی ہے اور خاص طور پر ادیب کی ذمّہ داری سے مختص نہیں۔ بات کو یہاں سے آگے بڑھا کر میں منٹو کے تحریری عمل کو اس نقطۂ نظر کے حوالے سے دیکھنا چاہوں گا جس کی صراحت ایڈورڈ سعید نے اپنی بے حد مختصر مگر انتہائی بلیغ اور جامع آخری کتاب Humanism and Democratic Criticism کے آخری خطبے میں کی ہے جس کا موضوع ہی ادیبوں اور دانش وروں کا ''پبلک رول'' ہے۔۔۔

My response to this is to stress the absence of any master plan or blue print or grand theory for what intellectuals can do and the absence now of any utopian teleology toward which human history can be described as moving.

ایڈورڈ سعید نے یوں تو دانش وروں کے اس رول پر پوری کتاب ہی لکھی تھی، مگر یہاں اس نے اپنے بعض پرانے خیالات میں ترمیم کی ہے۔ آگے چل کر وہ اہداف کی ایجاد کو از سرِ نو آغاز کرنا نہیں لغوی معنوی میں بازیافت قرار دیتا ہے، یعنی تاریخی و سماجی حقائق سے ہر مرتبہ صورتِ حال کی ایک بہتر تجویز۔ سعید کے استعمال کردہ مفہوم کے مطابق، منٹو کی محولہ بالا تحریروں میں سے ہر ایک تحریر، ایک performance ہے جو اس وقت کے تاریخی و سماجی معاملات پر (جس میں منٹو کی اپنی واردات اور ابتلاء گندھی ہوئی ہے) مبنی ہے، کسی مُطلق نظریے پر نہیں جو اس صورتِ حال سے باہر ہو۔ ادیب

کے پبلک رول اور دانش ور کی ذمّہ داری کا احساس اسی لیے منٹو کے یہاں زیادہ واضح ہے کہ اس نے نظریات کا ڈھول نہیں پیٹا ہے، اپنے تجربات کو بنیاد بنا کر لکھا ہے۔ افسردہ دلی، اضمحلال، ذہنی انتشار، سرکاری عتاب، اپنی پسندیدہ اصناف سے ہٹ کر اِدھر اُدھر کی وقتی اور ہنگامی تحریروں کے لکھنے کی مجبوری، تنگ دستی، رسالوں اور ناشرین پر معاشی انحصار بلکہ استحصال، الزامات کا سامنا اور مقدمہ بازی اور پھر یہ خوف ناک احساس کہ وہ بے مصرف اور غیر ضروری بنا دیا گیا ہے۔۔۔ بے کم و کاست، جذباتیت یا خودترحم سے عاری۔ پاکستان میں منٹو ان تمام معاملات کا سامنا کرتا رہا اور یہ کہ اس نے ان سب کا سامنا ان کے بارے میں اپنے تجربے کو متواتر لکھتے ہوئے کیا۔۔۔ منٹو کا کردار مثالی ہے جس کے سبب وہ اپنے تمام تر ناصحین سے زیادہ فرض آشنا اور ذمّہ دار نظر آتا ہے۔

عسکری صاحب نے فسادات کے بارے میں لکھی جانے والی افسانوی تحریروں کا تجزیہ کرتے ہوئے لکھا تھا کہ فسادات فی نفسہٖ ادب کا موضوع نہیں ہو سکتے اور یہ کہ ادیب کی دو حیثیتیں ہوتی ہیں جن کے مطابق وہ عمل کرتا ہے، ایک شہری کی حیثیت سے اور دوسرے ادیب کی حیثیت سے۔ انہوں نے فسادات پر منٹو کے افسانوں کو قابلِ مطالعہ ضرور سمجھا ہے لیکن ممکن ہے کہ وہ یہ سمجھتے ہوں کہ منٹو نے یہ افسانے ذمّہ دار شہری کی حیثیت سے عمل کرتے ہوئے لکھے ہیں۔ کیا اس بات سے ان افسانوں کی ادبی اہمیت میں کچھ کمی آجاتی ہے؟ آج کی دنیا میں جب ادیب و دانش ور کی ذمّہ داری کا احساس بڑھتا جارہا ہے، عسکری صاحب کی یہ تفریق کچھ عجیب سی لگتی ہے۔ ایڈورڈ سعید کے مطابق، تجربات کا جو نقشہ جو محض دو دہائیوں پہلے ناقابل فہم بلکہ نادیدہ تھا، وہ کلاسیکی سلطنتوں کے زوال، سرد جنگ کے خاتمے، سوشلسٹ اور ناوابستہ گروہوں کے بکھراؤ، عالم گیریت کے دور میں شمال اور جنوب کی بڑھتی ہوئی جدلیات کے اس دور میں نہ تو ثقافتی مطالعات سے باہر رکھا جا سکتا ہے اور نہ علوم انسانی سے دور۔ منٹو کے انتقال کے بعد پچاس برس میں یہی سب سے بڑی تبدیلی آئی ہے اور تبدیلی کا یہ احساس ہمیں نئے سرے سے منٹو کا مطالعہ کرنے کی دعوت دیتا ہے۔

منٹو کے انتقال کی خبر سُن کر عسکری صاحب نے منٹو کو جینے کا اسلوب قرار دیا تھا۔ اور جب کوئی لکھنے والا جینے کا اسلوب بن جائے تو پھر اس کی زندگی بھی اس کی تحریروں کا جزو بن جاتی ہے۔ زندگی اور تحریر دونوں میں منٹو ادیب کی ذمّہ داری کو اس طرح نبھائے گیا کہ اس طور زیست بھی کیے گیا اور اس کو لکھتا بھی رہا۔ ذرا سوچیے کہ اُردو کے کسی اور افسانہ نگار کے بارے میں یہ بات کہی جا سکتی ہے؟

جنوری ۲۰۰۵ء

واجب التعظیم ہے وہ شخص جو پہلے مرا

محمد انور خالد کے ساتھ جدید اردو نظم کا ایک منفرد اور مرّصع اسلوب تمام ہوا۔ وہ اس اسلوب کے خالق بھی تھے اور منتہی بھی۔ اور یہ مہتم بالشان تخلیقی واقعہ اتنے دھیرج اور خاموشی کے ساتھ اپنی تکمیل کو پہنچا کہ بہت سے لوگوں کو اس کی خبر بھی نہ ہونے پائی۔ وہ کسی طمطراق کے بغیر اپنی ایک خاموش لگن میں، سب سے الگ تھلگ اور اپنی مخصوص نفیس مزاجی کے ساتھ زندہ رہے اور ایک دن اچانک اسی انداز کے ساتھ اپنی موت سے ہم کنار ہوگئے۔ آج میں محمد انور خالد کو یاد کرنے بیٹھا ہوں تو وہ مجھے ایک اساطیری زمانے کے فرد نظر آتے ہیں۔ ایسا زمانہ جو ایک زمانے کے اندر رہتے ہوئے کسی اور زمانے کی خواہش سے ناآسودہ اور مضطرب رہتا ہے، ایسا زمانہ جو دوسرے زمانوں کا حوالہ بننے لگتا ہے— جسے ہم گزار کر آئے ہیں مگر نوجوانی کی وحشت اور آوارگی کی طرح ناقابلِ حصول معلوم ہوتا ہے، اپنی شرائط میں اس قدر مکمل اور اٹل کہ اب ہم اسے یکے از اساطیر کے علاوہ اور کیا نام دے سکتے ہیں؟

اسی شہر کی سڑکوں پر گھومتے، بھٹکتے ہوئے یا کسی ادبی محفل میں غالبًا ان سے میری پہلی ملاقات ہوئی تھی۔ ایسی غیر رسمی، بے تکلف، بہت جلد برپا ہوجانے والی اور پھر دنیا و مافیہا کی انتہاؤں کی خبر لانے والی محفلیں جو اس شہر کا ایک خاصہ بنی ہوئی تھیں۔ یہ ۸۰ء کی دہائی تھی، اور ہم جو کم عمر تھے اور بلند حوصلہ، دنیا کو اسی رنگ میں دیکھتے تھے۔ اس وقت ہم میں سے کس کو خبر تھی کہ یہ شہر ایک آخری سنبھالا لے رہا ہے اور وہ دن دور نہیں جب یہ بدنظمی اور انتشار سے گزر کر فسادِ خلق اور جشنِ مرگِ انبوہ کے ایسے شہر میں تبدیل ہوجائے گا جس کی انسانیت کسی نقاب کی طرح کھینچ لی جائے گی۔ وہ دن ابھی دور تھے اور شاعری بہت دل کش۔ محمد انور خالد ان محفلوں کے جزوِ لاینفک کی طرح نظر آئے۔ طرح دار سے، کچھ لیے دیے ہوئے، اپنے بالوں میں انگلیاں پھیرتے ہوئے، آپ ہی آپ بے سبب مسکراتے ہوئے— وہ مجھے آج بھی اسی طرح نظر آتے ہیں اور آئندہ زمانوں میں بھی یوں ہی نظر آتے رہیں گے۔ میں اب سوچتا ہوں تو مجھے لگتا ہے کہ غصہ تو اپنی اپنی جگہ سبھی کو آتا ہوگا مگر وہ غصیلے نہیں، پُرجوش نوجوان تھے— Passionate young men۔ وہ پیشن جو رگوں میں لہو بن کر

دوڑتا تھا اور آبگینوں کو تندیٔ صہبا سے پگھلا کر رکھ دینے کے لیے تیار تھا۔

اس وقت تک محمد انور خالد کی اکّا دکّا ہی نظمیں شائع ہوئی تھیں۔ صغیر ملال مرحوم ان کا وہ مصرعہ قومی ترانے کی طرح دُہرایا کرتا تھا جو اس تحریر کے سرنامے پر درج ہے۔ سبھی کو حیرت ہوتی تھی کہ نوجوان و سرگرم صغیر ملال، موت سے اس درجے Obsessed کیوں ہے، موت جو گرم نتھنوں سے بھاپ چھوڑتے ہوئے کسی درندے کی طرح دور کی بات نہیں تھی، ایک آزمائش جو دوسروں کے لیے ہے۔ جواں مرگ کا لفظ ہم میں سے کسی کو بھی صغیر ملال کی پیشانی پر درج نظر نہیں آ سکتا تھا۔ لیکن پھر بھی وہ شخص جو پہلے مرا، واجب التعظیم ہے......

دوستوں کے حلقے میں اپنی تحریریں زبانی سنانا، اس زمانے میں سکہ رائج الوقت تھا۔ اسی دوران محمد انور خالد سے ان کی نظمیں سننے کا اتفاق ہوا...... افضال احمد سیّد کے گھر پر ایسی ہی باقاعدہ، بے قائدہ نشست تھی، غالباً...... اور ان کی نظموں سے میرے Fascination کا آغاز ہوا۔ دوستوں کے حلقے میں، وہ واحد شاعر تھے جو پابند نظم لکھتے تھے۔ بلکہ میں نے لکھنے کا لفظ غلط استعمال کیا، وہ نظم کہتے تھے۔ نظم سنانے کی باری آتی تھی تو وہ نگاہیں نیچی کیے، اپنی ہتھیلیوں کی طرف گھورتے ہوئے نظم شروع کر دیتے تھے جو تمام وکمال ان کی یادداشت میں محفوظ ہوتی تھی، کاغذ اور تحریر کی شرمندہ نہیں۔ ان نظموں کے لحن اور ان کی تمثال گری نے فوراً ہی متاثر کر لیا تھا—

اس چھالیہ کے پیڑ کے نیچے خدا گواہ
مجھ پر نزولِ رحمت و اجلالِ حق ہوا
اور یوں ہوا کہ مجھ پہ زمیں کھول دی گئی
اور آسماں سر پہ مسلّط نہیں رہا
اور یہ کہا گیا کہ جو گھر لوٹیے تو پھر
ہاتھوں میں دھوپ لے کے منڈیروں پہ ڈالیے
مٹی اگائیے کہ زمین شورہ پشت ہے......

O

اب کس لیے جہانِ خرابی میں گھومنا
وہ سو گئی تو اس نے نہ دیکھا کہ اس کے بعد
کتنی بڑی قطار کھلے زاویوں کی تھی

وقت آ گیا تھا وصل و مکافاتِ وصل کا......

میں تب سے ان نظموں پر حیران ہوتا چلا آ رہا ہوں۔ میرے لیے تو یہ بھی انوکھی بات تھی کہ چھالیہ کا پیڑ بھی ہوتا ہے۔ مگر محمد انور خالد کی شاعری ایسے ہی انوکھے لینڈ اسکیپ سے عبارت تھی جس کے شجر و حجر آئینہ رو اور تمثال دار تھے۔

محمد انور خالد کی باتیں بھی ان کی نظموں کی طرح ہوتی تھیں۔ پیچ دار، گمبھیر، تہہ در تہہ۔ وہ اپنے نفسیاتی عوارض کا ذکر بڑے افتخار کے ساتھ کرتے اور سال بیلو کے اس قدر دلدادہ تھے کہ یہ نام ان کے لیے اچھے، برے لوگوں میں تمیز کرنے کے لیے لٹمس ٹیسٹ بن گیا تھا۔ سال بیلو پر سالوں سے پی ایچ ڈی کر رہے تھے (اور حسبِ عادت، آخری وقت تک کرتے رہے۔) وجودیت کے فلسفے میں گلے گلے ڈوبے ہوئے تھے اور اس کا ناتہ اپنے ڈپریشن سے جوڑ لیتے۔ مجھے یاد ہے، دوستوں کے درمیان ہنستے بھی تھے تو اس طرح کہ ایک بار میرے منھ سے بے دھیانی میں نکل گیا، انور خالد بلک بلک کر ہنس رہے ہیں۔ اس فقرے پر وہ زارزار ہنسنے لگے۔ ایک اور دوست کو کچھ مضمحل سا دیکھ کر انہوں نے بہت بشاشت کے ساتھ پوچھا، کیا ڈپریشن ہو رہا ہے؟

دوست نے جواب دیا، زکام ہو رہا ہے۔ یہ سن کر انہوں نے مایوسی کے ساتھ منھ پھیر لیا۔ اس وقت ان کی زندگی کے یہی تجریدی محور تھے۔ ہمارے سینئر ساتھی، اسد محمد خاں نے، جنہیں ہم سب احترام کے ساتھ اسد بھائی کہا کرتے تھے، ان کے گھر والوں کے لیے مشورہ دیا تھا کہ ان سے کہو، صبح اٹھ کر محلے کے قصائی سے پاؤ بھر قیمہ روز لا دیا کریں، وہ سب جھاڑ دے گا ان کی وجودیت وغیرہ!

لیکن یہ پاؤ بھر قیمہ روز کا نسخہ شافی ثابت ہوا نہیں کہ انور خالد اپنے سبھی عوارض میں پختہ رہے — ڈپریشن، سال بیلو اور شاعری۔

محفلوں میں وہ شاعری کے حوالے سے گفتگو بھی کرتے۔ شاعری کی طرح فکشن پر بھی ان کی عمدہ نظر تھی۔ میری پہلی کتاب جب شائع ہوئی تو میرے گھر پر، ایک اور غیر رسمی محفل میں انہوں نے افسانوں کے حوالے سے بڑی perceptive باتیں کیں۔ جہاں تک یاد پڑتا ہے اس محفل میں افضال احمد سیّد، محمود واجد، احمد ہمیش، احمد فواد اور دوسرے شریک تھے اور اس کی روداد کہیں چھپی بھی تھی۔ فکشن سے محمد انور خالد کی دل چسپی کا مرکز سال بیلو تھا۔ ابھی چند دن پہلے کی بات ہے۔ سال بیلو کے انتقال کی خبر انٹرنیٹ دیکھی تو خیال آیا کہ اس بھرے پرے خالی شہر اور کون ہے جس سے اس شخص کی تعزیت کی جائے، ایک محمد انور خالد کے سوا۔

اس شام سال بیلو نے جیسے ہم دونوں کو زنجیر کر دیا۔ اس پورے عرصے میں ان سے ملاقات کم ہوگئی تھی۔ شہر کا انداز بھی بدلا گیا اور دوستوں کی وہ محفلیں بھی درہم برہم ہوگئیں۔ ایک مرتبہ مجھے وہ شام کے وقت طارق روڈ کے بس اسٹاپ پر کھڑے نظر آئے۔ حبس زدہ شام میں پسینے پسینے، نڈھال، گفتگو میں وہی پریشاں نظری کا لپکا اور نگاہیں کسی اور ہی زمانے کی کیفیت میں گم۔ امریکا سے واپسی کے بعد ان کی نظموں کا ایک مختصر سا مجموعہ چھپ چکا تھا مگر اس پر وہ توجہ نہیں دی گئی جس کا وہ مستحق تھا۔ خالد صاحب کے مزاج میں یوں بھی ان سب باتوں کے لیے بہت بے اعتنائی تھی۔ ''دنیا زاد'' کا سلسلہ شروع ہوا تو انہوں نے نہ صرف پسند کیا بلکہ اس کے لیے اپنی نظمیں بھی عنایت کیں۔ میں ان نظموں کے تیور دیکھ کر چونک اٹھا اور مجھے لگا کہ محمد انور خالد صاحب نئی منزلوں کی جانب گام زن ہیں۔ اپریل ۲۰۰۵ء میں ایک نوجوان دوست کے ہاتھ انہوں نے تین چار نئی نظمیں بھجوائیں تو مجھے لگا کہ ان نظموں میں انہوں نے ایک نئی منزل سر کر لی ہے۔ مجھے اس وقت کیا پتہ تھا کہ وہ شاید ان کی آخری نظمیں ہیں، اور وہ جس منزل پر پہنچ رہے ہیں، وہ کچھ اور نہیں، موت ہے۔ موت کی منزل پر پہنچ کر وہ مزید واجب التعظیم ہوجائیں گے اور ہمارے پڑھنے کے لیے ان کی شاعری کی کتاب رہ جائے گی۔

محمد انور خالد کے مجموعے پر تنقیدی رائے دیتے ہوئے جناب افتخار جالب نے لکھا ہے کہ ''یہ شاعری اصلاً بیانیہ سر ریلسٹک ہے۔'' یہ تعریف تو غالباً اس تنقیدی شذرے پر زیادہ صادق آتی ہے، نظموں پر کم۔ ہاں یہ ضرور ہے کہ سرریلسٹ بلکہ آٹومیٹک رائٹنگ کا انداز ان نظموں کے ایسے مقامات پر ضرور ذہن میں آنے لگتا ہے کہ جن کی کوئی اور تاویل مشکل نظر آتی ہے۔

کوئی بس گھڑی دو گھڑی ساتھ ہولے
یا مجھے قلزم خود فراموشی ماورا میں ڈبولے......

O

اور تم کس کے واسطے صندل صندل گھومو گے ......

O

اس سے کہہ دو کہ وہ اپنے دکھتے ہوئے بازوؤں کو یوں ہی تہہ رکھے
راہداری کے پرلے سرے پر وہ کس سے ملے گی

کوئی خواب، راتوں کی بوجھل ہوا میں کسی پر سمیٹے پرندے کا خواب

O

علامت کے سرے سے بندھی ہوئی علامت کا یہ رواں بہاؤ جو ایک گنجلک پن میں ڈھل کر چکرا دیتا ہے، آخری نظموں کے آتے آتے تحلیل ہو چکا ہے، جن میں افتخار جالب کے نام معنون ایک نظم بھی شامل ہے۔ جالب صاحب کے اس مختصر مضمون سے زیادہ مفید مجھے خالد علیگ کی وہ تحریر معلوم ہوتی ہے، جو اس مجموعے کے آخر میں شامل ہے، ہر چند کہ خالد علیگ صاحب کی شہرت ان کی Committed شاعری کے حوالے سے ہے، نقد و نظر کے حوالے سے نہیں۔ تاہم انہوں نے محمد انور خالد کی نظموں کے دو بنیادی اوصاف کی نشان دہی کی ہے۔ ایک تو امیجری اور دوسرے لفظیات۔ امیجری کے حوالے سے خالد علیگ نے لکھا ہے:

''امیجری کی اس اور زندگی اور بوقلمونی سے خالد کا محسوس تعلق ہی نہیں، ایک ایسا گہرا رشتہ بھی ہے جس نے اسے اس صفتِ شعر کو اپنی نظموں میں تاریخی حوالوں کے ساتھ برتنے پر بھی مجبور کر دیا ہے۔ اس کی نظم 'ابنِ زیاد کا فرمان' دیکھیے۔ پتہ چلتا ہے کہ یہاں بھی اس کے ذہنِ رسا نے تاریخ سے استفادے کو اپنی اس صفتِ شعری سے مشروط رکھا ہے......''

اور اسی طرح سے لفظیات کے بارے میں بھی وہ لکھتے ہیں:

''جس قسم کا شعری ابلاغ خالد کا مطمحِ نظر ہے وہاں محض الفاظ کی گھن گرج سے زیادہ ان کی لفظی ساخت کا اندرونی اور داخلی پیچ وخم ہی کام آتا اور کام دکھاتا ہے......''

خالد علیگ نے محمد انور خالد کے شعری امتیاز کی دونوں نمایاں خصوصیات کو اجاگر کیا ہے۔ داخلی پیچ وخم سے مملو لفظیات اور تاریخی استعاروں سے گندھی ہوئی امیجز خالد صاحب کے آخری دور کی نظموں میں بڑی خوب صورتی کے ساتھ سامنے آئی ہیں اور اس ہنرمندی کے ساتھ کہ پوری نظم ایک ڈھلی ڈھلائی کیفیت کی حامل نظر آتی ہے، نظم کا ڈھانچہ اس کی لفظیات سے علیحدہ کر کے نہیں دیکھا جا سکتا اور امیجز کا مقصد محض آرائش نہیں بلکہ وہ معنی کی تکمیل کرتی ہیں۔ چند نظموں کے اقتباسات دیکھیے:

میں نے گرتی ہوئی دیوار پہ تحریر کیا
جس نے آثار الصنادید لکھی ہو
وہی اسباب بغاوت لکھے

اس سے پہلے مگر اک رسم ملاقات بھی ہے
یہ بڑھاپے کی سزا ہے
کہ جوانی کا عذاب
طشت میں پھول ہیں اور سر پہ سفر کا سورج
اور جو باقی ہے وہ عیّار کی زنبیل میں ہے......

O

زینت محل یہ وقت ملاقات کا نہیں
شہزادے قتل ہو گئے، شہزادیاں گئیں
جالوں نے ٹاٹ ڈال کے ان کو دکھائی آگ
اب جو نہیں ہے قصہ کہانی میں آئے گا......

O

ابو مسلم خراسانی
اب آدھی رات ہے، گھر جا کے دیکھیں
سو دھما کے دس نمازی ایک مسجد
ریاضی کی مساواتیں یہ مجھ سے حل نہیں ہوں گی......

ابو مسلم خراسانی کے نام سے شروع ہونے والی اس نظم میں تاریخی حوالہ نہ تو برائے ہیت ہے نہ ماضی کے طرف مراجعت کی کوئی خواہشِ موہوم، بلکہ موجودہ صورت حال کو پڑھنے اور سمجھنے کا ایک زاویہ فراہم کرتی ہے۔ سرریلسٹ ہونا بجائے خود کوئی عیب نہیں مگر ان نظموں کو سرریلسٹ قرار دینا ان کی معاصر معنویت کی نفی کردے گا۔ اور یہ معنویت ان نظموں کی ایک اور خصوصیت ہے جو خالد صاحب کے یہاں آہستہ آہستہ نمایاں ہوئی ہے۔ ''چٹان پر ہنس رہی ہے لڑکی''، جیسی نازک نظم میں یہ معنویت اس طرح نمودار ہوتی ہے کہ ایک درشت سیاسی تجزیہ ایک بے حد خوب صورت تمثیلی پیکر میں ڈھل گیا ہے۔ مشعل بکف لڑکی، جلتا ہوا شہر اور لرزتا ہوا عالم پوری پوسٹ ۱۱/۹ دنیا کا عکسِ لرزاں معلوم ہونے لگتا ہے۔ شاعر کے ہاں نہ خطابت ہے نہ غم و غصّے کے لیے گھن گرج، وہ ایک اندیشے سے نظم کا پورا پیکر تراش دیتا ہے اور اسی پیکر میں وہ سب مضمر ہے جو وہ کہنا چاہتا ہے۔ نظم کی بیانیہ

تکنیک اور لفظیات اسی پیکر سے پیوستہ ہیں۔

معنویت اور پیکر تراشی کا امتزاج ''منیرہ سورتی کی مغفرت'' والی نظم میں اور زیادہ کامیاب نظر آتا ہے، جیسے شاعر نے آنچ اور تیز کردی ہو۔ ذیلی عنوان میں فساد زدہ ریاست گجرات کی وضاحت کردی گئی ہے لیکن یہ نظم کسی بھی ایسے علاقے کے لیے معنی خیز ہے جہاں انسانی زندگی کو وحشیانہ اذیت دہی کا سامنا ہے:

منیرہ سورتی کاٹی گئی تہہ دار اندھیرے میں
اسے موڑا گیا نچلے بدن سے
ان رسیلے زاویوں میں
جن کی تہہ داری مسلّم ہے......

دہشت اور horror کی اس سے بڑھ کر اور کیا زبان ہوسکتی ہے؟ ایسی تکلیف دہ اور مکمل نظمیں کم ہی پڑھنے کو ملتی ہیں۔

تاریخ کے ساتھ ساتھ لمحۂ موجود کی ابتلاء کا بڑا بلیغ اظہار محمد انور خالد کی ان نظموں میں ایک نیا امکان بن کر سامنے آیا ہے۔ اس کی ایک اور مثال یہ نظم ہے:

کلہاڑی اپنے پھل سے اور سرسوں پھول سے پہنچانی جاتی ہے
سو ہم نے کچھ یہاں کھویا نہ پایا
عدالت زادۂ زنجیر نے مجھ کو بنایا آدمی زادہ
سو میں جیسا بھی ہوں اپنی طرح ہوں
کہ جنگل آگ سے اور آگ اپنی ہار سے پہچانی جاتی ہے......

نظم کا پیرایۂ بیان بجائے خود اس کی مکمل معنویت کا جزو ہے۔ نظم، بیانات کا ایک سلسلہ نہیں ہے جن کو مرکزی خیال کی الگنی پر چٹکیوں کے ذریعے ٹانگ دیا گیا ہو بلکہ نامیاتی طور پر آہستہ آہستہ آگے بڑھتی ہے۔ نظم کے اس ارتقائی عمل کا اندازہ آہنگ سے③ تا ہے۔ دائرہ در دائرہ عمل، مصرعے جو کلیدی مقامات پر اس طرح دہرائے جاتے ہوں کہ جیسے نظم کا محور اپنے مرکز کی طرف لوٹ رہا ہو اور غیر معمولی کیفیت سے مملو الفاظ کا انتخاب جو اس آہنگ میں شامل ہے— مجھے گمان ہے کہ اس

تکنیک کے حصول میں محمد انور خالد نے ن م راشد کے ''لامساوی انسان'' والی نظموں سے استفادہ کیا ہوگا لیکن اس تکنیک کو برتنے میں اور نظم کو ایک مکمل وحدت بنانے میں جو غیر معمولی استعداد انہوں نے حاصل کی، وہ ن م راشد کے بعد کی اردو شاعری میں انہیں ایک امتیازی حیثیت عطا کرتی ہے۔ ان کی نظم کی ایک ایک سطر پر جیسے ان کے دستخط ثبت ہیں کہ یہ ان ہی کی تحریر ہے، اس نظم پر کسی اور کا شبہ بھی نہیں کیا جاسکتا۔ نظم اپنے آغاز سے ہی اپنے شاعر کا نام بتادیتی ہے —

اجل دریدہ وسحر زدہ ستم نصیب آئینے کے آس پاس لڑکیاں
اداس لڑکیاں

شروع کی نظموں میں تو بہت آتی تھیں مگر بعد میں یہ لڑکیاں ذرا کم ہوگئی تھیں۔ ان ہی لڑکیوں سے یہ نظم شروع ہوتی ہے مگر اپنا بھید فوراً نہیں کھولتی، بلکہ سہج سہج چلتی ہے اور آہستہ آہستہ پتہ دیتی ہے یہاں تک کہ نظم جب پوری ہونے کو آتی ہے تو اپنے عروج پر پہنچ کر —

عدم نصیب عورتیں عدم کا راستہ بتائیں گی
آئینے کے اس طرف گئیں تو آئینے کا ماجرا سنائیں گی
اداس عورتیں سفر کے راز لے کے آئیں گی
سفر نصیب عورتیں، اجل نشان عورتیں، عدم نژاد عورتیں
سو ایسا کیا ضرور ہے کہ ان کے قتل کی سزا بھی قتلِ عمد ہو؟

محمد انور خالد نے نظم سازی کی جو تکنیک وضع کی، اس کی کامیاب ترین مثالوں میں وہ نظم نمایاں ہے جو میرے اندازے سے ان کی آخری نظم ہے۔ (میں نے جب ان سے اس نظم کی تعریف کی تھی تو وہ اپنے مخصوص انداز میں مسکرا کر کہنے لگے کہ ابھی میں اور نظمیں لکھ رہا ہوں۔ خدا معلوم وہ نظمیں کیا ہوئیں؟) تاریخ کی تلچھٹ میں دب کر رہ جانے والا ایک عام فرد یہاں اپنے وجود کا رجز پڑھتا ہوا معلوم ہوتا ہے۔

میں لشکر سے الگ
میں لانگری، حمال، میں قاصد پیادہ
میں بھوکی بکریوں کو بھوننے والا قدیمی خانساماں
مجھے از بر وہ سب حیلے بہانے

جن کی زد پر بادشاہ کوشہ دیا جاتا ہے
لیکن مات ہوتی ہے پیادے کو......

نظم کی لفظیات اس کی ماورائے تاریخ، اساطیری کیفیت کو اجاگر کررہی ہیں اور اس محروم آدمی کی مسلسل بے کسی کا درد حیران کن تفصیل کے ساتھ منکشف ہورہا ہے:

بہت بے رحم اک عام آدمی
میں عام سا عام آدمی

یہ عام ؔسا آدمی، جدید شاعری میں کئی بار موضوع بنا ہے لیکن اس نے اپنی چہرہ کشائی اتنے مکمل طور پر کم ہی نظموں میں کی ہے جتنی کہ اس نظم میں۔ اور نظم آخر ہوتے ہوتے ایک ایسے مصرعے پر تھمتی ہے جو جیسے دل میں چبھ کر رہ جاتا ہے—

یارو، عزیزو، دوست دارو، مجھ سے اتنا فاصلہ رکھنا ضروری کیا

تنہائی کا یہ اس قدر جاں گسل بیان ہے کہ میرا جی کی یاد دلا دیتا ہے—

اے پیارے لوگو، تم دور کیوں ہو؟

تاریخ اور اس کی تفصیلات کا سفر کرتے کرتے محمد انور خالد یہاں تک پہنچ گئے تھے۔ وہ اپنے فن کی بلندیوں پر تھے۔ ابھی تو انہیں اور منزلیں طے کرنی تھیں، اور آگے تک جانا تھا۔ لیکن وہ موت کو بھی آئینہ سمجھ کر اس کے پار اتر گئے۔

سدا رہے نام غالب کا۔ اس غزل کا اگلا شعر یاد آتا ہے جس کا مطلع محمد انور خالد نے اپنے اکلوتے مجموعے کے سرآغاز پر درج کیا ہے—

؎ آتش موے دماغِ شوق ہے تیرا تپاک
ورنہ ہم کس کے ہیں اے داغِ تمنا، آشنا

اگست ۲۰۰۵ء

جدید سندھی افسانے کا ایک اہم عصر پارکھ

آغازِ قصہ سے لے کر ابتلاء کی موجودہ صورت حال تک، سندھی افسانے نے جس قدر ترقی کی ہے، مقدار اور معیار دونوں لحاظ سے، اور اپنی مختصر زندگی میں......جس کا خود بھی ایک افسانے کے طور پر مطالعہ کیا جاسکتا ہے......جو تمام مدراج طے کیے ہیں اور جو منزلیں سر کی ہیں......موضوع کے اعتبار سے بھی اور پیرایۂ بیاں کے اعتبار سے بھی...... ان سب کو مدِ نظر رکھتے ہوئے یہ امر تعجب خیز معلوم ہوتا ہے کہ افسانے سے بھی زیادہ خراب حال اگر کسی صنف کا ہے تو وہ افسانے کی تنقید کا۔ بلکہ افسانے تو پھر بھی پڑھنے کو مل جاتے ہیں مگر ان پر تنقید کا کال پڑا ہوا ہے۔ افسانے کے تناسب میں اس کی تنقید بہت پیچھے رہ گئی ہے۔ بس چند ایک کتابیں، جن میں سے اکثر درسی ضروریات کو پورا کرنے کے لیے تیار کی گئیں اور گنتی کے مضامین جو اپنی تصنیف کے ادوار و محرکات بلکہ دلائل کے معیناتی ڈھانچے اور بحث کی سمت کے اعتبار سے ایک دوسرے سے قطعاً جدا جدا ہیں، نہ تسلسل ہے اور نہ باہمی ربط۔ ایسا ہونے سے اگر عالمِ معانی میں کمی رہ گئی تو اس کا سبب افسانے کی تعمیر میں خرابی کی صورت تو یقیناً نہیں ہوگی۔ افسانے کا ذکر ہو اور بات آگے بڑھے تو سندھی کے کئی ایک غیر معمولی افسانے حافظے میں جگمگانے لگتے ہیں۔ مجموعی حیثیت سے سندھی افسانے کا سرمایہ (Corpus) متنوع بھی ہے اور پُر ثروت بھی، مگر اس کو اپنے اوپر اعتبار حاصل کرنے اور قائم رکھنے کے لیے ادبی تنقید کا استناد بقدرِ ضرورت میسر نہیں آسکا۔ خرابی تنقید کی، نقصان افسانے کا ہوا۔

ایسی صورت حال میں رؤف نظامانی کے ان مضامین کا مجموعہ سامنے آیا ہے جو سندھی افسانے کے تنقیدی جائزے پر مشتمل ہیں، تو میں اس کی اشاعت کا خیر مقدم کرتا ہوں کہ ''جدید سندھی کہانی'' کے مصنّف رؤف نظامانی کا ورود، سندھی افسانے کے لیے خود آگہی کا ایک لمحہ ہے۔ ایک بیش قیمت لمحہ جو بڑی سرعت کے ساتھ گزرا جارہا ہے۔ ایسا لمحہ کہ اگر کسی کہانی میں بیان ہوتا تو جیمز جوئس کے بقول، epiphany قرار پاتا۔ مگر یہ ہو نہ سکا، جو بطور نقاد رؤف کی بھی بدقسمتی ہے اور سندھی ادب کی بھی محرومی۔

سفر میں آگے بڑھنے اور مزید مقامات طے کرنے کی اس بے قرار خواہش کے باوجود، جس کو

یہ کتاب بہر حال نا آسودہ ہی رکھتی ہے ، ایک عرصے کے بعد سندھی ادب کی تنقید میں ایک ایسی کتاب سامنے آئی ہے جو بہت سے سوال اٹھاتی ہے ـــ اپنی جواب دہی کی استطاعت سے بڑھ کر ـــ اور افسانے کے مسائل و معاملات پر عصری آگہی و بالغ نظری کے ساتھ تجزیے وتبصرے کی بنیاد استوار کرتی ہے جو بجائے خود دل چسپ بھی ہے اور فکر انگیز بھی۔ ولی رام ولبھ کے دیباچے اور انور ابڑو کے قلم سے نقاد کے پروفائل کو چھوڑ کر چودہ مختصر مضامین پر مشتمل اس مختصر کتاب '' جدید سندھی کہانی '' میں کئی ایک ایسے زاویہ ہائے نظر سامنے آئے ہیں جن سے اردو قارئین کو بھی واقف ہونا چاہیے اور بعض ایسے معاملات بھی ہیں جو براہ راست اردو زبان و ادب سے متعلق نہ ہوتے ہوئے بھی، اردو افسانے سے دل چسپی رکھنے والوں کے لے برمحل ہیں اور اس بات کے متقاضی کہ اس کتاب کا اس سیاق وسباق میں بھی کسی نہ کسی حد تک جائزہ لیا جائے۔

لیکن ایک قدم بھی آگے بڑھنے سے پہلے ایک ابتدائی اور بنیادی سوال سے نمٹ لینا ضروری معلوم ہوتا ہے۔ کیا ایسی کسی کتاب کی اشاعت واقعی پُر جوش ہونے اور ان معاملات کی ماہیت پر از سرِ نو غور کرنے کا موقع بھی ہے۔ یہ کتاب ،تنقید کی کوئی بھی ایسی کتاب نہ ہوتی تو کون سا فرق پڑ جاتا اور دنیا کے کون سے کام بند ہو جاتے ؟ اس اعتراض کو پھیلایا جائے تو ہم یوں بھی پوچھ سکتے ہیں کہ تنقید کے ہونے نہ ہونے سے سندھی افسانے کے لیے کیا فرق پڑا، افسانے تو اپنی جگہ اور اپنی طرح قائم رہتے۔ پیامبر نہ میسّر ہوا تو خوب ہوا۔ افسانے کی تنقید کیا واقعی زبانِ غیر سے شرح آرزو کرتی ہے؟ میرے خیال میں اس سوال کو کسی اور طرح سے پوچھا جانا چاہیے۔ یہ دُرست ہے کہ افسانہ پہلے ظہور میں آتا ہے اور تنقید اس کے بعد ہی نمو کر سکتی ہے۔ لیکن اگر اچھے افسانے لکھے گئے ہوں اور متواتر لکھے جاتے رہے ہوں...... جیسے سندھی میں ہوا ہے...... اور ان کے حوالے سے تفہیم وتعبیر کا معتد بہ مواد موجود نہ ہو......سندھی ادب میں یہ واقعہ بھی ہوا ہے......تو ایسی صورت حال سے افسانوی ادب کے اس سرمائے میں ایک کمی سی رہ جاتی ہے اور کچھ وہ ماجرا سامنے آتا ہے جس کی سب سے مؤثر نشان دہی انگریزی کے افسانوی ادب کے حوالے سے ہنری جیمز نے کی تھی۔ ۱۸۸۵ء میں اپنے کلاسیکی حیثیت کے حامل مضمون '' دی آرٹ آف فکشن '' میں انگریزی ناول کے حوالے سے ایک کتابچے کی اشاعت کو ،جس کتابچے کے اس نے پرزے ہی اڑا دیے، ادیبوں اور ادب کے پڑھنے والوں میں '' زندگی اور تجسس '' کے ثبوت کے طور پر پیش کیا ہے، ذرا سوچیے کہ ایسے ثبوت کی اشد ضرورت سندھی افسانے کو بھی ہے اور اردو کو بھی۔ مگر ہمیں اس دوہرے خوابِ غفلت سے کون

جگائے، اگر کہانی کار کو یہ ٹھوکا کہانی سے دل چسپی رکھنے والا ناقد بھی نہ دے سکے!

بہر طور، اپنے ایک لاجواب فقرے میں جیمز یہ کہتا ہے کہ ایسا معلوم ہوتا تھا کہ انگریزی ناول میں ''موضوعِ گفتگو'' بننے کی سکت نظر نہیں آتی تھی۔

It had no air of having a theory, a conviction, a consciousness of itself behind it_____of having the expression of an artistic faith, the result of choice and comparison.

یہ الفاظ سندھی افسانے کی موجودہ صورت حال پر بھی صادق آتے ہیں، وہی صنف جو جمال ابڑو سے لے کر امر جلیل تک اور مانک سے لے کر نور الہدیٰ شاہ جیسے چابک دست لکھنے والوں کی موجودگی سے ہم کنار رہی ہے، اس شاخِ گل کی طرح جو پرندے کے اڑ جانے کے بعد اس کے لمس سے لرز رہی ہے۔ اچھے افسانے نہ تو حادثے یا اتفاق کا نتیجہ ہوتے ہیں اور نہ خلا میں جنم لیتے ہیں— موازنے یا تقابل سے بھی بڑھ کر فنی انتخاب اور شعور کو تنقید جلا بخش کر فنی ایقان کی راہ ہموار کر سکتی ہے جس پر چلتے چلتے ہمارا افسانہ رک گیا تھا اور جس پر اسے اب بھی رواں ہونے کی ضرورت ہے۔ اس ایقان کی ضرورت جو اپنی اساس میں سراسر فنی ہو، کسی بیرونی نظریے کا پابند نہیں اور شعوری عمل کا باضابطہ نتیجہ ہو— متزلزل اعتبار کے اس طویل دورانیے میں افسانے کو اپنے اوپر ان حوالوں سے اعتماد بحال کرنے کی ضرورت ہے۔ کیا تنقید یہ سہارا فراہم کر سکتی ہے اور کیا رؤف کا یہ مختصر مجموعۂ مضامین سندھی افسانے کے لیے یہ گراں قدر فریضہ سرانجام دے سکتا ہے؟ مجھے ڈر ہے کہ یہ کتاب دوڑنے سے پہلے ہی نہ ہانپ جائے کہ 'کون ستارے چھو سکتا ہے، راہ میں سانس اکھڑ جاتی ہے!'

تنقید جس طرح افسانے کے اجزائے ترکیبی کو علیحدہ علیحدہ کر کے دیکھتی ہے، اسی سے مماثل عمل کے تحت اس مجموعے کو ان خیالات کے ذریعے سے جانچا جا سکتا ہے جن کی وجہ سے یہ فرد فرد ہے۔ چند بنیادی تصورات (Concepts) ہیں جو ذرا سی تگ ودو کے بعد گرفت میں لائے جا سکتے ہیں، جن کے بل بوتے پر رؤف نظامانی اپنے تنقیدی عمل کی تعمیر کرتا ہے۔ ان میں سے بعض موٹی موٹی باتوں کی نشان دہی فوری طور پر کی جا سکتی ہے اور یہ بھی اندازہ لگانا ممکن ہو جاتا ہے کہ نقاد کس کیل کانٹے سے لیس ہو کر تنقید کے میدان کارزار میں اترا ہے یعنی سیدھے سبھاؤ یہ کہ نقاد خود کتنے پانی میں ہے۔

رؤف نظامانی افسانے کے تجربے کے بہت قریب سے گزرا ہے۔ انور ابڑو کے شخصی خاکے کے مطابق، شاعری کے علاوہ کم از کم ایک افسانہ لکھ رکھا ہے۔ یہ افسانہ سندھی ادبی سنگت، لیاری کے ایک اجلاس میں پڑھا گیا لیکن غالبًا شائع نہیں ہوا— یہ بھی رؤف نظامانی کی تنقیدی ایمان داری کا شاخسانہ معلوم ہوتا ہے۔ ولی رام ولبھ نے ایک ایک کرکے مجموعے میں شامل چودہ مضامین پر مبنی رائے دی ہے، اور وہ بعض لوگوں کے ''ابھیاس کے محدود دائرے اور کسی قدر سہل پسندی'' کے سب مضامین میں اضافے کی گنجائش نہ ہوسکنے جیسی رائے کی طرف اشارہ کرکے ان مضامین کو بعض اہم مضامین کے تسلسل میں دیکھتے ہیں، جیسے تاج بلوچ کا مقالہ ''سندھی کہانی جی اوسر'' (منصور پبلی کیشن، کہانی نمبر ۱۹۸۰ء) اور ''چار کہانی کار، چار نقاد'' (منصور پبلی کیشن، ۱۹۸۶ء) اور موہن کلپنا کا مضمون ''سندھ کی سندھی کہانی'' (آرسی شمارہ ۵۰، ۱۹۸۶ء) ان کے بقول پرانے مضامین کی طرح یہ مضامین بھی حوالہ کے طور پر ہمیشہ استعمال ہوتے رہیں گے۔

سندھی کہانی کے سماجی پس منظر کے بارے میں مضمون کی تلخیص کرتے ہوئے ولی رام ولبھ نے دیباچے میں ہی نشان دہی کردی ہے کہ مضمون نگار نے سندھی کہانی کو ارتقائی طور پر تین ادوار میں تقسیم کردیا ہے۔ ان میں سے پہلا دور ۱۹۲۰ء سے لے کر ۱۹۴۷ء کی تقسیم تک جاری رہا۔ دوسرا دور ۱۹۴۷ء سے ۱۹۸۳ء تک، جس میں ون یونٹ کے قیام کے بعد قوم پرستی اور سماجی تبدیلیوں کا دور شامل ہے۔ ۱۹۸۳ء سے لے کر ۱۹۹۲ء تک، ان کے مطابق، تیسرا اور عبوری دور ہے، جس میں سام راج کے زوال، سوویت یونین کے حکومتی ڈھانچے کے ٹوٹ جانے اور انفرمیشن ٹیکنولوجی کے فروغ نے سندھی کہانی کو ''بحرانی صورت سے دوچار'' کردیا ہے۔

پاکستان میں اردو افسانہ جس ارتقائی مراحل سے گزرتا رہا ہے، ان میں کئی نقادوں کو اسی طرح کی دھارائیں اور وقت کی تقسیم نظر آتی ہے کہ جس طرح رؤف نظامانی نے سندھی افسانے کے حوالے سے نشان دہی کی ہے۔ رجحانات میں مماثلت کے دائرے بنتے اور ٹوٹتے رہتے ہیں— دریا کی سطح پر بننے والے حباب کی طرح — اور ان کی اہمیت شاید Pointers سے زیادہ نہیں۔ رؤف نظامانی نے ادوار کی جو تقسیم کی ہے وہ مجھے اس حوالے سے مفید معلوم ہوتی ہے کہ وہ ان ادوار کو موجودہ صورت سے سلسلہ وار جوڑ کر دیکھتا ہے۔ ایک اور مضمون میں ''سندھی کہانی کے ایک نئے موڑ'' کا جائزہ لیتے ہوئے وہ تقسیم کے بعد کے افسانے کو بھی تین ادوار میں بانٹ دیتا ہے، جن کی تفصیل اس کے الفاظ میں کچھ اس طرح ہے:

پہلا دور جو ون یونٹ کے خاتمے پر اپنے انجام کو پہنچتا ہے۔ یہ وہ دور ہے جب لکھنے والے کے آگے مقصد اور آئیڈ یلز واضح تھے۔ کسی بھی لکھے والے کے ذہن میں سماجی ایجنڈا کے متعلق کوئی انتشار نہیں تھا۔

دوسرا دور، انتشار اور ٹوٹے آدرشوں کا دور تھا۔ دیہاتی علاقوں سے نکلا ہوا نیا سندھی مڈل کلاس اپنے مقام کی تلاش میں تھا۔

موجودہ دور کی خاص بات یہ ہے کہ پہلے سے طے شدہ کردار، موضوع، ابتداء اور انجام موجود نہیں ہیں۔ کمٹمنٹ اور وابستگی کا فقدان، حالاں کہ نقصان دہ ہے، لیکن کسی ایک یا دوسرے نظریے کے ساتھ وابستگی نے لکھنے والے ادبی گروہ کے دباؤ میں آئے بغیر مختلف حوالوں سے اپنی پسند کو مستعمل کرنے کی آزادی فراہم کی ہے جو فائدہ مند ہے اس لیے کہ نعرے بازی کے بجائے فن پر توجہ زیادہ دی گئی ہے۔

استدلال کا یہ انداز دل چسپ ضرور معلوم ہوتا ہے لیکن ادبی مطالعے کا نعم البدل نہیں بن سکتا۔ وہ ادب ہو یا تخلیقی فن پاروں کا کوئی اور کا ذخیرہ ،اس طرح وقت کے مختلف ٹکڑوں میں بہت آسانی کے ساتھ بانٹا نہیں جاسکتا کہ وہ وقت کی کسی بھی تقسیم پر کار بند نہیں ہے بلکہ ادوار و رجحانات کی تقسیم، خود ادب کے بدلتے ہوئے رجحانات کے ساتھ تبدیلی کے ناگزیر عمل کی محتاج ہوجاتی ہے۔ ادبی مزاج میں تبدیلی کے ان عناصر کا ذکر کرتے ہوئے رؤف نظامانی نے جو خیالات پیش کیے ہیں، وہ مجھے ادوار کی تقسیم سے کہیں زیادہ مفید معلوم ہوتے ہیں۔ اپنے مضمون ''سندھی کہانی اور بدلتا ہوا سماجی منظر'' میں، جس کو اس نے ایک اور عنوان سے اردو میں بھی ڈھال لیا تھا، لکھا ہے:

> '' اس وقت سندھی ادب میں پچھلی دہائیوں کے مباحث relevant نہیں رہے ہیں۔ ادب برائے ادب اور ادب برائے زندگی، ادب عوام کے لیے یا خود اس کے لیے یا ادیب اور دانش ور کس طرف کھڑے ہوں، وغیرہ پس منظر میں چلے گئے ہیں۔ ادب میں نظریاتی صف بندی ختم ہوگئی ہے۔ اس وقت عالمی اور ملکی پیمانے پر بھی تقریباً وہی صورت حال ہے۔ اس وجہ سے ادب کے موضوعات میں بھی تبدیلی آ گئی ہے۔ سماج ،محنت کش، مظلوم وغیرہ جیسی اصطلاحیں تقریباً متروک ہو چکی ہیں۔ فرد اور اس سے بھی زیادہ لکھنے والے کی اپنی ذلت زیادہ اہمیت اختیار کر گئی ہے۔

اس صورت حال نے ادب کے لیے ایک بہت ہی اہم سوال کو جنم دیا ہے۔ ایک قاری ادب کو اس لیے پڑھے گا کہ اس میں لکھنے والے نے وہ باتیں کی ہوں گی جو دونوں میں مشترک ہوں گی۔ اگر لکھنے والا اپنے ہی زخم کریدتا اور اپنے دکھ روتا رہے گا تو قاری، جس کے پاس خود اپنے دکھ کا انبار ہے اور وہ اس کا اظہار چاہے، اس کو کیوں اہمیت دے گا۔''

اپنے غموں سے نڈھال قاری کے ساتھ ساتھ وہ ادب کی اس صورت حال کے لیے بڑی حد تک ادیب کو بھی ذمہ دار ٹھہراتا ہے۔ ایک اور جگہ انہوں نے شکوہ کیا ہے کہ سینیئر ادیب اپنے ماضی میں پناہ ڈھونڈتے ہیں اور جونیئر ادیب، خود کو غیر اہم مسائل میں پھنسا کر ''تیلی سے شہتیر'' بنانے میں مصروف ہیں۔ تلمیحاتی مثال کے پردے میں ایک تلخ حقیقت بیان کرتے ہوئے ایک اور مضمون میں یہ بھی لکھا ہے کہ ''نئی تبدیلیوں کے ساتھ نہ چلنے والے پرانے ادیبوں کی حالت اصحاب کیف کی سی ہوگئی ہے جو چند لمحوں کی نیند میں صدیاں گزار چکے ہیں۔''

نرم گرم مضمون میں یہ بیان اتنا سخت ہے کہ ایک لمحے کے لیے چونکا دیتا ہے۔ پرانے لکھنے والے اگر اصحابِ کہف ہیں تو نقاد کیا ان کا شریکِ غار نہیں؟ اس کی شناخت کا مسئلہ کون حل کرے گا؟ کتاب کے عام مزاج سے ہٹا ہوا یہ تند و تلخ بیان جس مضمون میں شاملِ استدلال ہے، اس کا عنوان اور موضوع کلیدی ہے— ''سندھی ادب میں تنقید کیوں کم زور ہے؟'' یہ سوال کتاب کے دوسرے مضامین سے بھی کئی بار اٹھتا ہے مگر یہاں فکری تفتیش کا محور بن گیا ہے، اور یہ سوال اٹھا کر رؤف نظامانی نے دکھتی ہوئی رگ پر ہاتھ رکھ دیا ہے۔ اس نے جو مرض تشخیص کیا ہے، وہ اپنی جگہ درست بلکہ مہلک سہی لیکن اس کا جو سبب وہ بیان کرتے ہیں، اتنی آسانی کے ساتھ قابل قبول نہیں معلوم ہوتا۔ وہ لکھتے ہیں کہ اس وقت سندھی ادب کے لیے کوئی فکری محرک نہیں ہے۔ اس صورت حال سے نکلنے کی کوشش کو وہ موت اور زیست کا سوال قرار دیتے ہیں لیکن ہم یہ سوچنے پر مجبور ہوجاتے ہیں کہ جو سوال انہوں نے عنوان میں اٹھایا تھا، یہ فیصلہ اس کا سبب ہے یا نتیجہ؟ فکری محرک کے معدوم ہونے سے تنقید میں کم زوری آئی یا تنقید کی کمزوری نے فکری محرک کو پیدا نہیں ہونے دیا؟

اگر یہ سوال، پہلے انڈا آیا یا مرغی کی قبیل کا معلوم ہوتا ہے تو ہم یہ پوچھنے میں بھی حق بجانب ہیں کہ تنقید کی کم زوری اور فکری تحرک کی کمی میں لازم و ملزوم کا تعلق کیوں ہے اور کیسے؟ اس ایک سوال سے مزید سوالوں کے سلسلے امڈتے چلے آتے ہیں۔ فکری تحرک سے نقاد کی کیا مراد ہے؟ کیا

ادب کے لیے خود اپنے علاوہ کوئی اور فکری محرک ضروری ہے ؟ کہیں فکری محرک سے مراد نظریاتی وابستگی تو نہیں ؟ کیا ضروری ہے کہ ادب ہمیشہ آئیڈیا لوجی کی چھتر چھایہ تلے پناہ لیے رہے ؟ کیا فکری محرک ادب کو وسیلے کے طور پر استعمال کرتا ہے اور ادب محض وسیلہ ہی ہے؟ کیا معاشرے کو فکری تحرک خود ادب وفن فراہم نہیں کرتے ؟ اور یہ تحرک اپنے اظہار کے لیے ادب وفن کے علاوہ بھلا اور کس پیرائے کا شرمندۂ احسان ہوسکتا ہے ؟ یہ اور ان جیسے بہت سے سوالوں تک رسائی میں یہ مضمون محض ایک ابتدائی جھلک دیکھنے دکھانے کے بعد ہماری مدد نہیں کرتا کہ کسی بصیرت تک پہنچا سکے۔

فکری محرک کو تنقید کے ساتھ نتّھی کرکے دیکھنے میں ایک قباحت یہ بھی ہے کہ فکری محرک نظریہ قرار پاتا ہے اور نقاد اس نظریے کا Ideologue بن بیٹھتا ہے۔ یہ صورت حال اردو میں پیش آئی ہے کہ نقاد نے ''شاعر استاد'' کی جگہ سنبھال لی...... اپنی کسی اندرونی صلاحیت کی وجہ سے نہیں بلکہ اس مسند کے خالی ہوجانے کی وجہ سے کہ فطرت خلا کو پسند نہیں کرتی......اور ''ادبی راہ نما'' کے درجے پر پہنچ کر اپنا ناتہ ادبی سماجیات سے جوڑ لیا اور مفادات کی ریوڑیاں اندھوں میں بانٹنے لگے۔ لہٰذا اب تحرک بہت ہے مگر ادب کم، بہت ہی کم۔ اردو نقاد و ادیب اپنے کیے کی سزا خود بھگت رہے ہیں اور ایسے گورکھ دھندے میں گرفتار ہیں کہ جس سے باہر نکلنے کا راستہ کسی کی سمجھ میں نہیں آتا۔ مجھے یہاں شمس الرحمٰن فاروقی کی ایک حالیہ تحریر کا حوالہ یاد آرہا ہے ('پس نوشت' : ''تعبیر کی شرح'' کراچی، ۲۰۰۴ء) جس میں انہوں نے ''فن کار کی اپنی ذاتی بصیرتوں پر اعتبار'' کرنے کا ذکر کیا ہے۔ مجرّد فکر کے بجائے ادبی تخلیق کو اولیت دینے سے ہی یہ اعتبار حاصل ہوسکتا ہے اور یہ اعتبار اس آزادی کا امین ہے جو معاصر دنیا کو بڑی مشکل سے حاصل ہوئی ہے۔ مگر آزادی کے اس لفظ کا مدّاح ہونے کے ساتھ ساتھ مجھے یہ انتباہ بھی ضروری معلوم ہوتا ہے جس کی طرف فاروقی صاحب نے اشارہ کیا ہے:

> ''فن کو کسی مخصوص ''طرز فکر'' سے ''آزاد'' کرنے کے یہ معنی ہرگز نہیں کہ فن کو طرز احساس اور داخلی بصیرت اور اس داخلی بصیرت کے ذریعے دنیا میں معنویت کے وجود کے استحکام کی قوّت سے بھی خالی قرار دے دیا جائے۔ فن کار براہ راست معنی خلق کرے یا نہ کرے، وہ ایسی وضع، ایسی ہیئیت ضرور خلق کرتا ہے جس سے معنی برآمد ہوتے ہیں......''

اس بات سے ہم یہ نتیجہ نکال سکتے ہیں کہ ادب کی اس آزادی سے، جس کے لیے خود تنقید

کی آزادی بھی لازم ہے، وہ داخلی بصیرت حاصل ہوتی ہے جو دنیائے رنگ و بو میں معنویت کے حصول کا پیش خیمہ ہے۔ تنقید کو معنویت کی اس تلاش اور ادب کی اس آزادی کا ضامن ہونا چاہیے نہ کہ اس کو زبردستی کا تحرک فراہم کرنے کے لیے کوشاں ہوجائے۔ یہ کوشش نظریات کی جکڑ بندی کی طرف لے جائے گی جہاں ادب ضمنی حوالہ بن کر رہ جاتا ہے، محض وسیلہ اور بس۔ ایسے میں تنقید محض چوکیداری بن کر رہ جاتی ہے۔ مگر ان خطروں سے آگہی کیوں کر حاصل ہو؟ رؤف نظامانی تو یہ کانٹے کا سوال اٹھا کر سماجی ڈھانچے کی ساخت پرداخت کی طرف رہے جاتے ہیں۔ ان معاملوں میں وہ وضع دار آدمی ہیں، سماج کی بات آجاتی ہے تو کہانی، کہاں کی جدید اور کیسی سندھی، پیچھے چھوٹ جاتی ہے۔ گاڑی نکل چکی ہے اور پٹڑی چمک رہی ہے......

سماجی مطالعے کی طرف مراجعت اور کہانی کے فروغ و نمو کے ساتھ منسلک کر کے سماجی ارتقاء کے عمل کو بار بار دیکھنا، یہ اس کتاب کی خصوصیت ہی نہیں اس کی اہم ترین خوبی بھی ہے۔ رؤف نظامانی کہانی کے وسیلے سے سماج کے مبّصر ثابت ہوتے ہیں۔ ادبی مسائل ان کے لے کس آسانی سے سماجی تجزیے میں ڈھل جاتے ہیں، اس کی کئی مثالیں ان مضامین میں مل سکتی ہیں۔ سندھی ادب میں تنقید کی کم زوری والا مضمون اپنے پہلے پیراگراف ہی میں یہ انتباہ لیے ہوئے ہے کہ ''ادبی تنقید شخصی تنقید سے بالکل مختلف عمل ہے۔'' مگر مضمون کے بڑھتے بڑھتے استدلال کا پیمانہ شخصی کے بجائے سماجی ہوجاتا ہے اور مضمون ایسی عملی تجاویز پیش کرنے لگتا ہے جن کا دائرہ کار، جاری وساری تضادات کو حل کرنے کے لیے پورے معاشرے پر محیط ہے۔ مثلاً، پہلی تجویز یہ سامنے رکھی گئی ہے کہ'' سندھ کے سماجی و معاشی ڈھانچے میں آنے والی تبدیلیوں نے روائتی تنظیموں کو بے اثر بنا دیا ہے۔ نئی تنظیم سازی کے لیے ضروری ہے......'' یا پھر دوسرے یہ کہ'' سندھ کے درمیانہ طبقے کی حفاظت سندھی سماج کا اہم سوال ہے۔ اس طبقے کو سب سے بڑا خطرہ سندھ کے جاگیرداری اور قبائلی نظام سے ہے......'' اور اسی طرح'' سندھی عالموں نے ان علوم پر کم توجہ دی ہے جو معاشرے کی علمی سطح کو بڑھا سکیں......''

ان میں سے تجزیے کا ہر پہلو اپنی جگہ پر درست ہے۔ لیکن ظاہر ہے کہ یہ تمام امور پاکستان کے مختلف علاقوں اور پاکستان کے معاشرے کی مجموعی حیثیت پر بھی اسی طرح صادر آتے ہیں۔ کیا ان ٹکڑوں سے بنی ہوئی تصویر سندھی تنقید کی حالتِ زار کا سبب پوری طرح بیان کرسکتی ہے؟ اور کیا

اسی طرح کی تصویر سے ہم پاکستان کی کسی اور زبان میں، جن میں اردو بھی شامل ہے، تنقید کی کمزوری یا بے بضاعتی کا سبب بیان کر سکتے ہیں؟ اگر جواب نفی میں ہے تو اس وجہ سے کہ سماجی تجزیہ اپنی جگہ پر مکمل ہونے کے باوجود ادبی تجزیے کا مکمل متبادل نہیں فراہم کرسکتا۔ رؤف نظامانی کے تجزیے سے سندھی سماج کے بارے میں بہتری اور حالات بدلنے کی ایک داخلی خواہش کا اندازہ تو ہوسکتا ہے مگر ادبی مسئلہ تشنگی کا شکار رہ جاتا ہے۔

رؤف نظامانی کا پیش کردہ سماجی تجزیہ کتنا قابل قدر ہے، اس کا اندازہ ان مضامین سے لگایا جاسکتا ہے جو جدید سندھی کہانی کی ان مثالوں کے تذکرے سے عبارت ہیں، جن میں کراچی شہر موضوع بنتا ہے ۔رؤف نظامانی سندھ کی ان سیاسی جماعتوں کو بھی آڑے ہاتھوں لیتا ہے جو کراچی کے بارے میں بڑے بڑے دعوے کرنے کے باوجو کراچی کو سیاسی، سماجی یا ثقافتی طور پر اپنانے کی کوشش بالکل نہیں کرتی ہیں۔ دوسری طرف وہ ایسی کہانیوں کے بارے میں صاف کہہ دیتا ہے کہ ان کہانیوں میں کراچی کے ماحول سے ان کے لکھنے والے کے حسیّاتی تعلق میں کمی ہے اور شاید سندھی لکھنے والے اب تک کراچی سے ایسا تعلق قائم ہی نہیں کر سکے۔ یہ شکایت اسے دوسری زبانوں کے لکھنے والوں سے بھی ہے۔ ایک منفرد مضمون ''کراچی، کہانی کاروں کی نظر میں'' اسی دوٹوک رائے کا حامل ہے کہ لکھنے والے اس شہر سے ''جذباتی وابستگی پیدا نہ کرسکے جو اس حوالے سے ادب کی تخلیق کے لیے ضروری ہے۔'' اس کی وضاحت کرتے ہوئے اس نے لکھا ہے:

> ''اردو ادیب اب تک ایک قسم کی DIASPORA کا شکار ہیں اور اپنی بنائی ہوئی ایک محدود دنیا میں رہ رہے ہیں جب کہ سندھی اور بلوچی زبانوں کے ادیب ذہنی طور پر آج بھی اپنے دیہی اور قبائلی پس منظر سے جڑے ہوئے ہیں اور ادب میں بھی اس کے اظہار کو ترجیح دیتے ہیں۔ کراچی کے اظہار کے لیے کراچی کو محسوس کرنا نہایت ضروری ہے......''

اس احساس تک وہ مختلف کہانیوں کے مطالعے سے ہی پہنچتا ہے اور اس مطالعے کو ایک وسیع تر تناظر میں بھی دیکھتا ہے۔ کراچی کو موضوع بنانے والی چند کہانیوں کا تقابل وہ سری لنکا کے رمیش گنوسیکیرا کے مجموعے ''مونک فش مون'' کی بعض کہانیوں سے کرتے ہوئے وہ لکھنے والے کی عدم وابستگی کو اجاگر کرتا ہے۔ رؤف نظامانی کا یہ روّیہ ان نقادوں اور افسانہ نگاروں سے کتنا مختلف ہے جو نسلی برتری کو مظلومیت کے نقاب میں چھپا لیتے ہیں اور ایک طرح کی جذباتیت پیدا کر دیتے ہیں

جس کا تاثر فوری ہوتا ہے مگر محض وقتی اور عارضی۔ رؤف نظامانی کا یہ روّیہ اس کے منطقی طرزِ استدلال کا نتیجہ ہے جو اس کی تنقید کی سب سے بڑی خوبی بھی ہے اور اس کی سب سے بڑی خامی بھی۔

وہ نقاد ہوں یا افسانہ نگار، سندھ کے ادیبوں کو اس وقت جس چیلنج کا سامنا ہے، رؤف نظامانی نے اس کی بڑی واضح نشان دہی جان خاص خیلی کے افسانوں کے تجزیے کے دوران کردی ہے:

''سندھ میں موجودہ صورت حال کے حوالے سے یہ وقت خاص طور پر سندھی ادیبوں کے لیے نہایت آزمائش والا ہے۔ واقعی جیسے کہ بال سے باریک اور تلوار سے تیز پل صراط پر چل رہے ہیں جس کے ایک طرف نسل پرستی کا الاؤ جلا رہا ہے اور دوسری طرف انسانیت اور انسان دوستی ہیں۔ اس موقع پر جذباتیت کسی حادثے کا باعث بن سکتی ہے۔ ہر حال ہوش و حواس برقرار رکھنا بھی اس صورت حال میں بڑے جوکھم کا کام ہے......''

ظاہر ہے کہ اس صورت حال کا سامنا کرنے میں سندھی کے ادیب تنہا نہیں ہیں بلکہ یہ چیلنج ہر زبان کے لکھنے والوں کے سامنے کم و بیش اسی طرح آتا ہے۔ مجھے رؤف نظامانی کے تنقیدی مزاج کی یہ Catholicity اچھی لگی کہ وہ افسانے کی منفی صورت حال کا ذکر کرتے ہوئے بڑی بے ساختگی کے ساتھ ''پشکن سے لے کر جان خاص خیلی تک'' لکھ جاتا ہے۔ اور یوں ایک وسیع تر تناظر کے ساتھ اپنے موضوع پر فوکس کرتا ہے۔ اس تناظر کو وجہ سے اندازہ ہوجاتا ہے کہ تنقیدی عمل اس کے لیے اپنے یا دوستوں کو رعایتی نمبر دلوا کر امتحان میں پاس کروانے کا سفارشی کھیل نہیں جو اردو کے بعض ہم عصر نقادوں کا ایک مشغلہ بن گیا ہے۔ رؤف نظامانی کے یہاں اس کی ادبی تخلیق کا احترام بھی ہے اور ان کے مطالعے کے لیے ان اقدار کی پاس داری بھی ہے جن کو وہ بار بار Profess کررہا ہے کہ یہی اس کے تنقیدی عمل کی اساس ہے۔

قصہ مختصر، پشکن سے لے کر ہمارے نقاد کا سلسلہ خیال جان خاص خیلی تک آتا ہے۔ اس مجموعے کے بیش تر مضامین خاص موقعوں یا تنقیدی تقاریب کے لیے لکھے گئے ہیں...... غالباً ان کے اختصار کی بڑی وجہ ان کا یہی محرک ہے...... لیکن یہ انداز مصنف نے اس حد تک اپنا لیا ہے کہ جو مضامین کسی خاص موقعے کے لیے نہیں لکھے گئے، ان میں بھی ایک رواں دواں قسم کا عمومی اور سرسری انداز آجاتا ہے جو میری نظر میں اس اہم نقاد کا سب سے بڑا عیب بن جاتا ہے۔

ماہتاب محبوب کے ناول'' خواب، خوشبو لڑکی'' پر مضمون خون کی کمی کا اس حد تک شکار ہے

کہ تبصرے کی سطح سے اٹھ نہیں پاتا۔ اپنے دیباچے میں ولی رام ولبھ نے اس ناول کے بارے میں ایک جامع فقرہ لکھا ہے کہ ''سندھی ادب میں ناول نہایت غریب صنف ہے'' (یہ فقرہ اردو کے لیے بھی برمحل ہے جہاں ناول، غریبِ شہر بنا ہوا ہے) وہ لکھتے ہیں کہ ماہتاب محبوب کا یہ اکیلا ناول اس بڑے خلا کو تو پُر نہیں کرسکتا لیکن یہ سندھی ادب میں مجموعی طور پر ایک اضافہ ضرور ہے۔ اس ناول کی بعض خوبیوں کا میں بھی مدّاح ہوں اور بعض باتوں میں اس کتاب سے اختلاف کرنے کے باوجود، رؤف نظامانی بھی اس کو اہم گردانتے ہیں۔ لیکن اس کی اہمیت کے اظہار کے لیے جو انداز اختیار کرتے ہیں وہ بہت محدود ہے۔ وہ اس ناول کی رواں اور بامحاورہ زبان کی پسندیدگی کا اعلان تو کرتے ہیں...... افسانوی ادب میں اسلوب کی اہمیت کا یہ اعتراف اس پورے مجموعے میں معدودِ چند جگہ ہی سامنے آیا ہے...... لیکن وہ فوراً ہی افرادِ قصّہ کے بارے میں اپنی رائے ظاہر کرنے لگتے ہیں اور اس رائے کا تمام تر انحصار ان کے سماجی مرتبے اور اس مرتبے کے لحاظ سے ان کے عمل پر ہے۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ ناول کے کردار محض cut-outs ہیں جنھیں اس سماجی عمل کے حوالے سے کاٹ کر علیحدہ کرلیا گیا ہے اور باہر کے ان رنگوں کے علاوہ ان میں کچھ بھی نہیں۔ رؤف نظامانی کی توجہ ان کرداروں کی اندرونی ساخت، وجودی کیفیت یا ایسے کسی اور پہلو میں نہیں ہے اور وہ جلد ہی اپنی توجہ اس طرف منعطف کرلیتے ہیں کہ اس ناول کو مرکزی کردار صنم، عورتوں کی آزادی کے ایک سمبل کے بجائے مصنفہ کے ہاتھوں عبرت کا سامان بن گئی ہے جس سے ان عورتوں کی حوصلہ شکنی ہوسکتی ہے جو گھر سے باہر آ کر کچھ کام کرنا چاہتی ہیں۔ کردار اگر محض ایک سماجی روّیے کا سمبل بن کر رہ جائے تو وہ گہرائی سے عاری، ایک کٹھ پتلی ہے جس کی ڈور چاہے مصنف کھینچے یا نقاد، ایک میکانیکی تماشے کے سوا کچھ ہاتھ نہیں آتا۔ لیکن یہ کرداروں میں انفرادیت کی کمی یا ناول نگار کے طرزِ نگارش کے نقص سے زیادہ نقاد کے اختیار کردہ میتھڈ کی خامی ہے۔ کیا ناول محض ان قابلِ تقلید مثالوں یا role-models کی تلاش ہے کہ اصل زندگی میں ہم جن کی تقلید کرسکیں؟ اگر ایسا ہے تو پھر ان گہری انسانی بصیرتوں کا کیا ہوگا جو ''ڈان کیہوٹے'' سے لے کر ''مادام بواری'' اور دوستوئیفسکی کے ''پاتال میں گرے ہوئے آدمی'' سے لے کر گنٹر گراس کے ''ٹین والے ڈھولچی'' تک اس صنف کا اختصاص رہی ہیں۔ ناول کے اس گہرے احساس کے بغیر اکیسویں صدی کے آغاز کا ہم یہ ادراک کیسے ہو اور وہ نقاد بھی کیا جو اس بصیرت کو ہمارے لیے انکشاف بنانے کی کوئی ضرورت ہی محسوس نہ کرتا ہو۔ ناولوں کی اس بھیڑ اور مسائل کے اس انبار کے درمیان رؤف نظامانی اپنے قاری کا ہاتھ

چھوڑ دیتا ہے۔ اب ہم میلے میں اکیلے ہیں۔

دبی زبان کے ساتھ رؤف نظامانی نے شکوہ کیا ہے کہ اس وقت شاعری سندھی ادب کی حاوی صنف ہے۔ ایک اور مضمون میں وہ اپنے اس دعوے کا ثبوت پیش کرتے ہوئے کہ سندھی میں شاعری کا تناسب کہانی کے مقابلے میں بہت زیادہ ہے، وہ سندھی ادبی سنگت کی سالانہ رپورٹ سے اعداد و شمار بھی پیش کردیتا ہے۔ شاعری کے اس غلبے کے باوجود اس نے اپنی توجہ کا مرکز افسانے کو رکھا ہے، وہ نہ شاعری سے غیر ضروری طور پر مرعوب ہے اور نہ افسانے کے لیے بے جا طور پر معذرت خواہ۔ وہ معاصر سندھی افسانے پر پورے اعتماد اور اپنے مکمل تجزیاتی انداز میں قلم اٹھاتا ہے۔ ولی رام ولبھ نے، جو یہ حساب بھی لگا چکے ہیں کہ اس مجموعے کے مضامین میں کُل ۱۱۸ کہانیوں، ناولٹ اور ناول کا جائزہ لیا گیا ہے، یہ رائے ظاہر کی ہے کہ'' میرے خیال میں ۱۹۸۰ کے بعد کی کہانی اور ادب پر اتنا بھرپور اظہار رؤف نظامانی کو چھوڑ کر کسی بھی لکھنے والے کی نظر سے نہیں گزرا۔'' یہ بات اپنی جگہ بالکل درست معلوم ہوتی ہے۔ اس عہد کی کہانی نے کسی بھی اور نقاد کو اس طرح critically engage نہیں کیا جس طرح رؤف نظامانی کو اپنے دام میں گرفتار کیا ہے۔ لیکن دیکھنے کی بات یہ ہے کہ وہ اس وابستگی کو ایک تنقیدی مقام میں کس طرح تبدیل کرتے ہیں اور ان کی اس تنقیدی مزاولت سے ہمیں سندھی کہانی کے اس ہم عصر دور کے بارے میں کیا اطلاع ملتی ہے۔ رؤف نظامانی کے ہاں اس کہانی کا سندھی سماج کے ساتھ گہرا تعلق اور اس تعلق کے تانے بانے تو نظر آتے ہیں مگر کہانی کا وہ اعجاز نظر نہیں آتا جس کو ایک نقاد نے یوں بیان کیا تھا کہ افسانہ، یقین کا ایک مختصر سا لمحہ ہے۔ امریکہ افسانہ نگار فلینری اوکانرFlannery O'Connor نے ایک جگہ لکھا ہے:

A story is a way to say something that can't be said any other way, and it takes every word in the story to say what the meaning is.

کہانی کی اس قوت کا احساس رؤف نظامانی کے مضامین کو پڑھنے سے نہیں ہوتا۔ اس کی بڑی وجہ یہ ہے کہ اس کے پاس کہانی کے پڑھنے کا ایک ہی طریقہ ہے۔ تعجب کی بات ہے کہ وہ اس عہد میں افسانے کی بابت لکھ رہا ہے اور اسے نہ تو فکشن کی جدید تھیوریز سے شغف ہے، جنھوں نے کہانی کو ایک سیدھی سپاٹ لکیر کے بجائے تمنا کا دوسرا قدم بنادیا ہے اور نقطۂ نظر کی کثرت سے

معنویت کے نئے در وا کیے ہیں، اور نہ اسے جدید اسالیب کے نئے، انوکھے انداز سے رغبت ہے جن کے ذریعے سے جدید کہانی ایک مشکل اور Challenging صنفِ ادب قرار باقی ہے، ایک طرف زندگی سے اتنے قریب کہ اس کی ایک قاش معلوم ہوتی ہے جو پوری طرح کاٹ کر علیحدہ نہیں کی جاسکتی اور دوسری طرف اتنی ادبیت زدہ کہ بعض نقادوں کو اندیشہ ہے کہ آج کل کی آب و ہوا میں پنپ ہی نہ سکے گی۔ اس تضاد میں ہی کہانی کی زندگی پنہاں ہے، کہانی کی زندگی اور زندگی کی وہ کہانی جو تنقید کی پہنچ سے دور، اونچی شاخ کے پھول کی طرح کھل رہی ہے، مہک رہی ہے...... اصل میں مجھے تنقید بھی اسی وقت اچھی لگتی ہے جب وہ کہانی بننے لگتی ہے۔ چیخوف نے اپنی کسی کہانی میں ایک جگہ اس قسم کا جملہ لکھا ہے:

''اور اچانک اس پر ہر چیز واضح ہوگئی......''

جواں مرگ افسانہ نگار ریمنڈ کارور اس جملے کو تین بائی پانچ کے کارڈ پر لکھ کر رکھنا چاہتا تھا۔ اس نے نظموں کو چھوڑ کر چند ایک ہی غیر افسانوی چیزیں لکھی ہیں، مگر اپنے ایک مضمون میں اس نے لکھا کہ چیخوف کے چند الفاظ اس کو حیرت اور امکانات سے جیسے بھر دیتے ہیں۔ اس نے لکھا کہ مجھے ان کی سادگی و صفائی اور انکشاف کا ایک اشارہ پسند ہے۔ ان میں ایک بھید بھی ہے۔ اس سے پہلے کیا غیر واضح تھا؟ اب صاف شفاف کیوں کر ہو رہا ہے؟ کیا ہوا ہے؟ اور سب سے بڑھ کر— اب کیا؟ مجھے تسکین کا ایک تُند احساس ہوتا ہے اور توقع کا بھی......

تنقید کی اصل نیک نامی تو اسی بات میں ہے کہ وہ افسانے کی اس صفت کا احساس اجاگر کر سکے...... اس طرح اثر کر جائے جیسے چیخوف کے ایک فقرے نے ریمنڈ کارور پر کیا تھا۔ وہ سارے الفاظ حیرت اور امکانات سے بھر جائیں...... ایک بار پھر...... اور ہم سانس روک کر افسانہ نگار سے پوچھیں اور اب کیا ہونے والا ہے......مگر سندھی افسانے کے حوالے سے یہ بات مجھے کون بتائے گا؟

اگست ۲۰۰۵ء

کرشن چندر کے انتظار میں

تنقیدی مطالعہ ایک افسانہ نگار کا اور وہ بھی کرشن چندر — عبرت سرائے دہر ہے اور ہم ہیں دوستو۔

کرشن چندر کو اب کون پڑھتا ہے اور پڑھ بھی لے— چوری چھپے یا شغلِ بے کاری میں فالتو وقت میں بے مصرف مکھیّاں مارنے کے طور پر— تو سب کے سامنے کون بیان کرتا ہے اور وہ بھی تنیدی محاکے کے طور پر۔ کرشن چندر نہ ہوئے وہ پیجامہ ہوگئے کہ بے کار مباش کچھ کیا کر کے انداز میں ہی ان کے بخیے ادھیڑے جاسکتے ہیں۔ ورنہ کسے پڑی ہے۔ دُنیا میں ایک سے ایک افسانہ نگار پڑا ہوا ہے۔ بعض ادیب ایسے ہوتے ہیں، یا ایسے ہوجاتے ہیں کہ ان کا نام آتے ہی تنقیدی مطالعے کا امکان، عالمِ وجود میں آنے سے پہلے ہی مُندمل ہونے لگتا ہے۔ کرشن چندر ان بدقسمت ادیبوں میں سے ایک ہیں۔ یا شاید ایسے تھے نہیں، ایسے بنا دیے گئے ہیں۔ غیر مدلّل مدّاحی اور فرطِ جذبات میں داد وتحسین کے ڈونگرے بھی اس طرح برسائے گئے کہ کوئی بھی شخص قلم اُٹھانے سے پہلے سوچتا ہے کہ اب کرشن چندر پر کیا لکھنا۔ ان پر لکھنے کے لیے ہے ہی کیا، پرانی باتیں بے کار ثابت ہوئیں اور نیا کہنے کے لیے کچھ ہے نہیں۔

کرشن چندر سے بے توجہی، دراصل پچھلے دور میں ان کی حد سے بڑھی ہوئی مقبولیت کا شاخسانہ ہے۔ کرشن چندر کی بدقسمتی یہ ہے کہ ایک زمانے میں— جو بیت چکا— ان سے پرستش کی حد تک محبّت کی گئی۔ پڑھنے والوں کی یہی محبت ادیب کے پاؤں کی بیڑی بن گئی۔ ان کا راستہ بھی روک لیا اور آئندہ کے لیے دروازے بھی بند کرنے کی کوشش کی۔ ایک زمانہ وہ تھا جب انہیں ایشیا کا عظیم افسانہ نگار قرار دیا جارہا تھا اور کہاں یہ عالم کہ ایشیا چھوڑ جنوبی ایشیا بلکہ اُردو میں بھی وہ

اپنے قریبی معاصرین — منٹو، بیدی اور عصمت کے سامنے ہیٹے معلوم ہونے لگے ہیں۔ بیدی کے افسانے بیان اور نفسِ مضمون دونوں اعتبار سے گرہ کشائی کا تقاضہ کرتے ہیں اور منٹو، پہلے ہی وار میں کام تمام کر دینے والے کے باوجود نئی تفہیم پر مختلف اور معنی خیز معلوم ہوتا ہے۔ ان کے مقابلے میں کرشن چندر ایسے ادیب ہیں جن کے بارے میں یہ کہنے کو جی چاہتا ہے کہ

he does not repay reading once again.

ایک بار پڑھ کے دیکھ لیا۔ دوبارہ دیکھنے کی خواہش ہے نہ ضرورت۔ جتنا پڑھا گیا سو پڑھ لیا اور جو رہ گیا، سو رہ گیا۔ کرشن چندر کے افسانوں کے ساتھ میر کے کلیّات کا سا معاملہ نہیں ہوسکتا کہ دیوان کھولا اور اقتباس کرتے گئے، اپنی پسند کے اشعار سامنے آتے چلے گئے۔ ان کے افسانوں کے خاطر خواہ بلکہ دہلا کر رکھ دینے والے حجم میں یہ معاملہ پیش آتا ہے کہ کہانی جوں جوں آگے بڑھتی جاتی ہے، زندگی کے رنگ جھوٹے پڑنے لگتے ہیں، ان کی چمک دمک نگاہوں کو خیرہ کرنے کے بجائے پھیکی پڑتی جاتی ہے۔

افسانہ نگار کوئی بھی ہو — ترقی پسند نقادوں کا بانس پر چڑھایا ہوا کرشن چندر ہی کیوں نہ سہی — زندگی کے برابر نہیں ہوتا۔ وہ کہیں نہ کہیں اپنے موضوع سے چھوٹا پڑتا ہے کسی کسی نہ مقام پر اپنے اسلوب و انداز کے اس نقص کو اجاگر کر دیتا ہے۔ دوسرے کسی بھی افسانہ نگار کی طرح کرشن چندر کے فن اور ہُنر کی بھی حدود ہیں اور ان کی limitations کے ذکر کا مقصد یہ نہیں کہ انہیں بالکل ہی نہ پڑھا جائے یا اُٹھا کر طاق پر رکھ دیا جائے۔ بہت سے بُرے افسانے لکھنے کے باوجود وہ اتنے بُرے بھی نہیں۔ بلکہ اب تو مجھے کرشن چندر سے اُلٹی ہمدردی ہونے لگی ہے۔ اب ایسا بھی کیا کہ ان کو سرے سے پڑھا ہی نہ جائے۔ اب ان کو پڑھا جائے تو محدود کے احساس کے ساتھ۔ مانا کہ افسانے نے ترقی کرکے ان سے آگے کی منزلیں طے کرنا شروع کر دیں۔ لیکن کبھی کبھی تو آغاز سفر پر لوٹ جانے کو جی چاہتا ہے، وہ مقام جہاں سے چلے تھے اور جہاں سے راستے میں نئی شاخیں پھوٹی تھیں۔ کرشن چندر اپنی بہترین تحریروں میں کرشن چندر ہی ہیں، ایشیا کے عظیم خرافات نہیں، اور اسی طور پر ان کو پڑھا جانا چاہیے۔ کرشن چندر کا جو آج تھا اور جس کے وہ بہت اسیر تھے، جو کسی نہ کسی حد تک ان کی گرفت میں آیا تھا۔ اب ان کا معاملہ کل سے ہے جس کے اسیر ہم ہیں اور آپ، جس کی گرفت میں وہ پوری طرح آئے ہوئے ہیں۔ کہانی کے برخلاف، اسی لیے افسانہ نگار کا انجام کوئی نہیں ہوتا۔ ایک اختتام کے بعد دوسری انتہا۔ ایک عروج کے بعد پھر سے ایک نیا موڑ۔ سو مجھے

اب اس نئے موڑ پر کرشن چندر کا انتظار ہے۔

محمد حسن عسکری سے لے کر وارث علوی تک، افسانوی ادب کے سبھی اہم نقادوں نے اپنے اپنے طور پر کرشن چندر کی اس خصوصیت کا تجزیہ کرنے کی کوشش کی ہے۔ محمد حسن عسکری نے اپنے اور کرشن چندر دونوں کے ابتدائی دور میں قلم اُٹھایا اور ایک انوکھے افسانہ نگار کی طلسماتی دِل کشی کا سحر افشا کرنا چاہا۔ مگر وہ اپنی اس تحریر اور اس کے موضوع کی دلکشی سے اپنی دلچسپی سے تائب ہوکر ایسی راہوں پر چلے گئے جہاں کرشن چندر ہی کے لیے گنجائش نہیں تھی۔ وارث علوی نے تفصیل کے ساتھ جائزہ لیا مگر اپنے بہترین تجزیے، مصنّف کی بدترین تحریروں کے لیے مُختص رکھے۔ یہ مصنّف کے ساتھ ساتھ نقاد کی بھی محرومی ہے۔ اس طرح کی تنقیدی چمک دمک یا ایسی ذہانت سے عاری مگر کہیں زیادہ متوازن رائے ممتاز شیریں کے تجزیے میں نظر آتی ہے۔ وہ کرشن چندر سے نہ تو اتنی مرعوب ہیں کہ ہیبت کے مارے نظریں ہی نہ اُٹھ سکیں اور نہ مارے کوفت کے ان کو کوڑے کے ڈھیر پر نکال پھینکنے کے لیے تُلی ہوئی معلوم ہوتی ہیں۔ اُردو افسانے پر مغربی افسانے کے اثرات کا جائزہ لیتے ہوئے وہ اسی حوالے سے کرشن چندر کو اپنے دلائل کے بہاؤ کا حصّہ بنا لیتی ہیں۔ کرشن چندر کے تنقیدی مطالعے کے لیے کسی معقول نقطۂ نظر کی تلاش ہو تو میں اسی حوالے سے آغاز کروں گا۔

> ''اس زمانے میں، جب کرشن چندر نے پہلے پہل لکھنا شروع کیا تھا اور جو ہمارے نئے ادب اور افسانے کا ابتدائی زمانہ تھا، کرشن چندر نے مغربی افسانے سے متاثر ہوکر کئی ایک نئے تجربے کیے، بلکہ ان کا ہر افسانہ ایک نیا تجربہ ہوتا تھا۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ اس دور میں کرشن چندر نے بعض بہت اچھے افسانے لکھے۔ چنانچہ ''حسن اور حیوان''، ''پورب دیس ہے دلّی''، ''دو فرلانگ لمبی سڑک''، ''زندگی کے موڑ پر''، ''گرجن کی ایک شام''، ''ان داتا'' اور ''بالکونی'' آج بھی کرشن چندر کے بہترین افسانے ہیں۔
>
> کرشن چندر کے پاس ذہانت تھی، کسی چیز کا فوری اثر قبول کر لینے والا مزاج، ایک زود نویس، تیز رفتار قلم، چلتی ہوئی رنگیں زباں جس سے انہیں اظہار میں کوئی مشکل نہ ہوتی تھی، لہٰذا وہ جس مغربی افسانے سے بھی متاثر ہوئے اسی طرز کے افسانے کو فوراً اُردو میں منتقل کیا۔ اس سے میرا مطلب یہ نہیں کہ کرشن

چندر کے افسانے مغربی افسانوں کے چربے ہوتے تھے، بلکہ یہ کہ ان میں یہ صلاحیت تھی کہ مختلف طرز کے مغربی افسانوں سے بہ یک وقت اثر قبول کریں اور فوری طور پر انہیں اُردو میں تخلیق کریں اور یہی وجہ تھی کہ شروع شروع ہی میں ہر افسانہ ایک نئے طرز کا لکھ کر اُنہوں نے فوراً پڑھنے والوں کی توجہ اپنی طرف مبذول کرلی۔ لیکن کرشن چندر کا روّیہ ان دنوں بھی، جب انہوں نے اپنے آپ کو کسی مخصوص سیاسی آئیڈیالوجی سے وابستہ نہیں کرلیا تھا، ہمیشہ ایک صحافی کا سا رہا ہے۔ وہ کسی چیز کا اثر فوری لیکن وقتی طور پر قبول کرتے ہیں۔ فوری اظہار بھی ان کے لیے بہت آسان ہے۔ چنانچہ کرشن چندر سے یہ شاذ ہی توقع کی جاسکتی ہے کہ وہ کسی چیز کی تخلیق کرتے ہوئے اس کرب سے گزرے ہوں گے جسے creative agony کہتے ہیں یا انہوں نے جس حسن کی تخلیق کی ہے وہ روح کے سانچے میں ڈھلا ہے— گو یہ حسیّات اور جذبات کو ضرور متاثر کرتا ہے۔

کرشن چندر نے کسی ایک مغربی ادیب یا کسی خاص تحریر کا اثر یوں قبول نہیں کیا کہ وہ اُن کی روح کی گہرائیوں میں اُتر گئی ہو، بلکہ انہوں نے وقتی طور پر مختلف طرزِ تحریر اور مختلف مغربی رجحانات سے دلچسپی لی۔ حتیٰ کہ کوئی نیا تکنیکی یا کسی اور طرح کا تجربہ کرنا ان کے لیے کھیل سا ہوگیا اور اُنہوں نے ''ایک سرریلی تصویر'' بھی کھینچی اور ایک افسانے میں الفاظ بدل کر نئی زبان بنانے کا صوتی تجربہ بھی کیا۔ یہ نہیں کہ ہم میں کوئی جیمس جوائس ہوگا جو ایروکر (Earwicker) کے خواب میں آفاقی اور کائناتی اصولوں کی تحویل کرے گا اور کسی Finnegans Wake کے لیے ایک نئی زبان کی تخلیق کرے گا۔ کرشن چندر کی یہ کوشش تو بس ایک مذاق کی بات تھی اور یہ اپنی جگہ کوئی سنجیدہ کوشش ہی نہیں تھی۔

ممتاز شیریں کا طرزِ استدلال بجائے خود اہم ہے، اگرچہ شاید ان کا آخری فیصلہ پوری طرح قرینِ قیاس نہیں۔ تاہم انہوں نے کرشن چندر کے فنّی اسلوب کی ایک اہم خصوصیت کی نشان دہی کی ہے، اور وہ ہے ان کی جدّت۔ یہ تازہ کاری بہرطور مذاق نہیں۔ یہ جدّت طرازی کرشن چندر کے ہاں ابتدائے کار سے نظر آتی ہے اور ان کے اس آخری دور میں بھی کسی نہ کسی شکل میں موجود

ہے جب ان کی تحریریں خود ان کی اپنی ہی پیروڈی معلوم ہونے لگی تھیں۔ ترقی پسند شاعر پرویز شاہدی کا نام اُلٹا لکھ دینے پر معذرت پیش کرتے ہوئے اپنے ایک خط میں کرشن چندر نے ازراہ مذاق یہ تجویز پیش کی تھی کہ پرویز شاہدی صاحب انہیں کرشن چندر کے بجائے ''چرشن کندر'' لکھ سکتے ہیں۔ اس تجویز کی نوبت ہی کیوں آئے۔ آخری دور میں وہ واقعی کرشن چندر کے بجائے چرشن کندر بن گئے تھے۔

نہ گلِ نغمہ نہ پردۂ ساز
میں ہوں اپنی شکست کی آواز

مگر کرشن چندر کی برائیوں کا یہ بکھان بہت ہوگیا۔ تھوڑا بہت ذکر ان کی خوبیوں کا بھی ہوتے رہنا چاہیے۔ آخری دور کے خراب افسانوں کا ذکر کرتے کرتے ہم ان افسانوں کو فراموش نہ کر ڈالیں جو کرشن چندر کا اصل کارنامہ بھی ہیں اور اُردو افسانے میں منفرد و قابلِ احترام بھی۔ ہم دردی اور دِل سوزی کے ساتھ تشکیل دیے جانے والے کرداری مطالعے، تاثرات سے بھرپور اسلوب اور جدّت، یہ ان کی وہ خصوصیات ہیں جن پر ان کی شہرت کا دار و مدار ہے لیکن موضوعات کے ساتھ ساتھ اس موضوع کے تئیں ان کا اپروچ (approach) اور کہانی کے نفسِ مضمون کا ٹریٹ منٹ (treatment) ان کی بیانیہ تکنیک کی وہ خصوصیات ہیں جن سے ان کا افسانہ اپنا رنگ جماتا ہے۔ کھردری حقیقت نگاری کا دعویٰ کرنے کے باوجود زندگی کی مظاہر کو رومانوی نقطۂ نظر سے دیکھنے اور جذباتی و رنگین فضا سے افسانہ تخلیق کرنے کا جو انداز انہوں نے اختیار کیا، اس انداز نے اُردو افسانے کی مجموعی شکل پر کہیں زیادہ گہرے اثرات مُرتسم کیے، بعض اعتبار سے منٹو اور بیدی سے بھی زیادہ۔ یہ دونوں یقیناً کرشن چندر سے زیادہ باشعور فن کار نظر آتے ہیں مگر ان کا نقش ان کی انفرادیت سے قائم ہے جب کہ کرشن چندر اُردو افسانے کے رگ و ریشے میں اُتر سے گئے ہیں۔ اسی لیے، جی چاہتا ہے کہ وہ ''زندگی کے موڑ پر'' کچھ دیر تک اور رُکے رہتے۔

بہت دن بعد، زندگی کے ایک اور موڑ پر کرشن چندر کی ملاقات گوڈو سے ہوئی۔ اس ملاقات کا نتیجہ ایک اہم تخلیقی تصادم (encounter) کی صورت میں ظاہر ہوا جسے جدید اُردو اسٹیج کے کم مایہ سرمائے میں ایک اہم اضافے کا سبب سمجھنا چاہیے۔ اپنے اس دور خرابی میں کرشن چندر نے سیموئیل بیکٹ کے ڈرامے ''گوڈو کے انتظار میں'' کے نام سے اُردو کا روپ دیا اور اسے ان کے تخلیقی سفر میں ایک منفرد نشان سمجھنا چاہیے۔ کرشن چندر کا یہ کام کئی اعتبار سے حیرت انگیز ہے۔ اس کا تعلّق ان

کی ادبی زندگی کے اسی دور سے ہے جب ان کی تخلیقی قوّت ماند پڑنے لگی تھی مگر مقبولیت اور شہرت، عوامی پسند کی حد تک کوئی خاص کمی نہیں تھی۔ یہ مقبولیت ان کی تخلیقی زوال کا سب سے بڑا سبب بھی بن گئی۔ اطالوی زبان کے کلاسیکی شاعر لیو پاردی نے اپنے نثری افکار کے مجموعے میں ایک پرانے فلسفی Bion کا یہ فقرہ درج کیا ہے:

It is impossible to please the crowd, unless you become a hotch potch, or a sweetened wine.

کرشن چندر اپنی اس امیج کے قیدی بن کر رہ گئے تھے اور اسی طرح کی تحریریں تیار کیے جارہے تھے جو ان کی عوامی پسند اور اسی امیج کو تقویت پہنچاسکیں۔ گوڈو کے انتظار میں انہوں نے ایک تخلیقی خطرہ مول لیا جو ابتدائی دور میں ان کے انداز سے مطابقت رکھتا ہے اور ایک کھرے فن کار کی نشان دہی کرتا ہے جس کا فن نت نئے تجربات کے لیے قبولیت اور کشادگی رکھتا ہے۔

گوڈو کا مصنّف کرشن چندر کے لیے یوں بھی ایک تخلیقی چیلنج بن کر سامنے آیا ہوگا کہ وہ ان کے افکار اور نظریات سے کسی طرح کی مطابقت نہیں رکھتا۔ اس کا اسلوب اور انداز بلکہ پورا طرزِ فکر کرشن چندر کے ان مسلّمہ افکار سے مختلف ہے جن کا اظہار ان کی تحریروں میں ہوتا آیا تھا اور جس کی رنگینی کے شیدائی ان کے مدّاح نقّاد تھے۔ ان ہی خیالات کی بدولت ایک درمند عوام دوست، نیم رومانوی اور جذبات سے مغلوب لکھنے والے کے طور پر کرشن چندر کی وہ امیج قائم ہوئی تھی جو ان کے لیے زنداں اور آخر آخر میں ان کی undoing بن کر رہ گئی تھی۔ کرشن چندر کو اپنے سحرزدہ دائرے سے باہر کا آدمی نظر آیا، نہ صرف نظر آیا بلکہ اس نے اس حد تک اپیل کیا کہ ایک تخلیقی واردات کا سبب بن گیا۔

سکّہ بند نظریاتی نقّاد بیکٹ کے کیا قائل ہوں گے۔ کرشن چندر سے اس حد تک مختلف بلکہ متضاد ادیب کا تصّور بھی محال ہے کہ جتنا سیموئیل بیکٹ۔ عجیب بات ہے کہ بیکٹ کے پیرایۂ اظہار کا راستہ، اس کے ابتدائی ناولوں اور نثر پاروں میں اسی جوئس کے زیر اثر کُھلا جس سے ذاتی وفکری ارادت کا اسے موقع بھی ملا تھا، اور جوئس کا ہی حوالہ ممتاز شیریں نے کرشن چندر پر ناک بھوں چڑھانے کے لیے استعمال کیا ہے۔ یہاں یہ ذکر بھی خالی از دل چسپی نہ ہوگا کہ بیکٹ کے اس ڈرامے کے اوّلین مداحوں میں محمد حسن عسکری بھی شامل تھے اور انہوں نے اس ڈرامے کی تحسین میں ایک تبصرہ بھی انگریزی میں لکھا تھا۔ وہی عسکری جو کرشن چندر کے اوّلین اور اتنے committed

مداحوں میں سے تھے کہ اس پر پورا ایک مضمون باندھ دیا تھا۔ غرض اس تحریر میں اثر پذیری اور تنقیدی قُربت کے کئی ڈانڈے مل جاتے ہیں، جسے کرشن چندر ہی کا فیضان سمجھنا چاہیے۔

کرشن چندر نے اس ڈرامے کو پسند کیا اور کام کرنے کے لیے چھانٹا تو یہ بھی ان کے تنقیدی شعور کی ایک علامت ہے۔ یہ رواں اور متحرک و کارفرما تنقیدی شعور ایک تخلیقی فن کار کے طور پر ان کے بہترین دورِ تحریر میں ان کا خاصہ رہا ہے اور اس کی کارفرمائی ان کے افسانوں میں بھی دیکھی جاسکتی ہے جن میں ایک اضطراب و تخلیقی بے چینی کے آثار نمایاں نظر آتے ہیں، جیسے ہر افسانہ کسی اگلی منزل کا سراغ دے رہا ہو۔ افسوس کہ یہ تجسّس و اضطراب، لال سگنل پر پہنچ کر رُک گیا اور گاڑی بند ہوگئی۔ افسانوں کے ساتھ ساتھ یہ تنقیدی شعور براہِ راست نگاہ انتخاب اور تجزیاتی بیان بن کر کئی مضامین میں بھی سامنے آیا ہے جن میں علامہ اقبال کی وفات پر ایک نشری تقریر سے لے کر راشد کی ماورا کے دیباچے اور ''نئے افسانے'' اور ''ہل کے سائے میں'' جیسے انتخابی سلسلوں کی تعارفی تحریریں شامل ہیں۔ انہوں نے ابوالفضل صدیقی کے ایک افسانے کا جس طرح اپنے انتخابات میں تعارف کرایا ہے، اس سے اندازہ ہوتا ہے کہ وہ اپنے اندازِ نظر اور فکری منہاج سے قدرے ہٹے ہوئے افسانہ نگار کو نہ صرف فراخ دلی سے سراہ سکتے ہیں بلکہ اس کے تخلیقی تجربے کو قبول کر کے اس کی تفہیم و تحسین بھی کر سکتے ہیں۔ یہ کشادہ نظری کرشن چندر کے نقّادوں کو میسّر نہیں آئی۔ مگر شاید کرشن چندر کو وہ نقّاد نہیں ملے جن کے وہ مستحق تھے۔

وجہ جو بھی ہو، کرشن چندر کی یہ منفرد تحریر خاطرخواہ توجّہ حاصل نہ کر سکی۔ یہ ڈرامہ شمس الرحمٰن فاروقی کے زیرِ ادارت شائع ہونے والے رجحان ساز ادبی رسالے ''شب خون'' میں شائع ہوا جو جدیدیت کے ادبی رجحان کا اس شد و مد سے علم بردار رہا ہے کہ ترقّی پسندوں نے ایک زمانے میں اس کی مخالفت کا باضابطہ بیڑا اٹھایا ہوا تھا۔ یہ ڈرامہ مئی ۱۹۶۹ء کے شمارے میں شائع ہوا اور پرچے کے آخری صفحے پر، جہاں ''شب خون'' کے اس شمارے کے لکھنے والوں کا تعارف ''اس بزم میں'' کے عنوان کے تحت کیا گیا ہے، وہاں بیکٹ کے بارے میں لکھا گیا ہے:

''جدید مغربی ادب کے طالب علموں کے لیے بیکٹ کا نام محتاجِ تعارف نہیں۔''

اور اسی کے تسلسل میں کرشن چندر کے حوالے سے لکھا گیا ہے:

''کرشن چندر نے اس کے [بیکٹ کے] شاہ کار کو جس خوبی سے ہندوستانی لباس پہنچایا ہے وہ آپ اپنی دلیل ہے —''

جہاں تک مجھے معلوم ہوسکا ہے، یہ ڈرامہ اس کے بعد دوبارہ شائع ہوا اور نہ کتابی شکل میں مرتّب ہوا۔ اس کا حوالہ نہ کرشن چندر کے سکّہ بند مداحوں کو یاد ہے اور نہ جدید ادب کے شائقین کو۔ ضرورت اس بات کی ہے کہ بیسویں صدی اور دورِ جدید کے اس کلیدی متن کے اُردو روپ کو پڑھنے والوں کے سامنے ازسرِنو لایا جائے۔

کرشن چندر نے اس ڈرامے کو ایک تخلیقی تجربے کے طور پر قبول کیا، اس لیے اس کا سیدھا سادا ترجمہ کرنے کے بجائے اس کو adapt کر کے مقامی حوالوں کے ساتھ ایک الگ version تیار کیا۔ یوں بیکٹ کے ڈرامائی ڈھانچے میں کرشن چندر کا لسانی پیرایہ بھی شامل ہوگیا، اور یہ پیرایہ خاص طور پر توجّہ طلب معلوم ہوتا ہے۔

ممتاز شیریں نے یہ تو تسلیم کیا کہ کرشن چندر نے ''ایک افسانے میں الفاظ بدل کر نئی زبان بنانے کا صوتی تجربہ بھی کیا'' لیکن وہ اسے مذاق ہی سمجھتی رہیں۔ جب افسانہ نگار کے تجربے، نقّادوں کو مذاق معلوم ہونے لگیں تو اس پر افسوس کے علاوہ اور کیا جاسکتا ہے۔ ہماری تنقید اسی لیے مقامِ عبرت رہی ہے جو بولا سو بولا، سُنتا رہا سوباولا۔ زبان کی تخلیق اور صوتی و لسانی تجربوں سے دلچسپی کرشن چندر کے ہاں ایک زیرِ زمین آبی راستے کی طرح سطح کے نیچے چلتی رہی اور موقع ملتے ہی اس ڈرامے کی صورت میں ظاہر ہوئی۔ اس رویّے کی صرف ایک مثال دیکھیے کہ بیکٹ کے کردار کی ایک مشہور تقریر کرشن چندر کے ہاں کیا شکل اختیار کرتی ہے اور یاد رکھیے کہ یہ ''لسانی تشکیلات'' کا غلغلہ اُٹھنے سے پہلے کی بات ہے اور اس فن کار کے قلم سے نکلی ہے جس نے وٹ گن اشٹائن اور دوسرے نظریہ سازوں کو پڑھنے کا دعویٰ نہیں کیا تھا:

> ''حیاتِ ابدی کی تشریح جس طرح ترپاٹھی اور منظور الٰہی نے کی ہے کہ قضا وقدر کی انتہا یعنی قوا قوا قوا قوا قوا قوا اپنی سفید داڑھی کے ساتھ قوا قوا سمے سے باہر دھیان کی ناف میں گیان کے قاف میں قوا قوا قوا سمے سے باہر دھیان کی ناف میں گیان کے قاف میں قوا قوا لاشعور کی محراب میں جو ہم سے محبّت کرتی ہے۔ بت کرتی ہے۔ تکرتی ہے—''

یہاں کرشن چندر اپنے ترقّی پسند مداحوں سے زیادہ معاصر نظر آتے ہیں اور بہت سے جدیدیوں سے زیادہ جدید، بلکہ ''لسانی تشکیلات'' کے نقّادوں سے زیادہ معنی خیز۔

کرشن چندر کے اس ترجمے کا حوالہ ایک جگہ بڑے غیر متوقع طور پر آتا ہے اور اس طرح

کہ اس کے عواقب میں دیکھنے بھالنے کو جی چاہتا ہے۔ داستان امیر حمزہ کے monumentalمطالعے ''ساحری، شاہی، صاحب قرانی'' میں شمس الرحمٰن فاروقی نے تیسری جلد میں داستان کے حوالے سے ایک تنقیدی اصطلاح ''طرز گدازی'' قائم کی ہے اور اس کی وضاحت میں لکھا ہے:

> ''وہ طریقے اور ترکیبیں اور ہتھ کنڈے... جنہیں داستان گو اپنی داستان گو اپنی داستان کو ظاہر کرنے کے لیے (یعنی اسے بیان کرنے کے لیے) اسے دلچسپ بنانے کے لیے، اس میں تنوع اور رنگارنگیاں لانے کے لیے اور داستان کو اپنے سامع اور اپنے درمیان ذہنی ہم آہنگ کے لیے استعمال کرتا ہے۔ انگریزی میں طرز گدازی کو strategy اور بیانیہ طرز گدازی کو narrative strategy کہہ سکتے ہیں...'' (جلد سوم، ص ۱۰۸)

ناول اور داستان کے صنفی فرق کو نمایاں کرتے ہوئے وہ طرز گدازی کی کئی مثالیں پیش کرتے ہیں اور عمر وعیار کے ساتھی مہتر قران کی ایک تقریر کا حوالہ دیتے ہیں جس میں وہ اس ''لمبی اور لایعنی تقریر'' کے ذریعے خود کو دیوانہ ظاہر کرتا ہے۔ اس مقام پر فاروقی صاحب کو کرشن چندر کا حوالہ یاد آتا ہے:

''یہاں بیکٹ کے ڈرامے... کا کردار lucky (ترجمے میں اس کا نام سوبھاگا ہے) یاد آتا ہے...''

لہٰذا کرشن چندر کی فنّی اختراع کی وضاحت کے لیے ''طلسم ہوش ربا'' کے اس مقام کی بازآفرینی بے سود نہ ہوگی۔ جلد اول میں برق فرنگی اور مہتر قران کا سامنا ایک ''صحرائے ہول خیز اور وحشت انگیز'' میں ایک طلسمی گنبد سے ہوتا ہے جو ''بہت وسیع مثلِ قصر عالی شان'' ہے۔ ایک ساحر کی دستک سے گنبد میں کھڑکی نمودار ہوتی ہے جس میں برق فرنگی غائب ہوجاتا ہے اور مہتر قراں بند کھڑکی کے باہر رہ جاتا ہے:

> ''ایک عیاری سوچ کر صورت اپنی سڑی سودائی کی ایسی بنائی کہ لنگوٹی باندھ کر جسم غبار آلودہ کر کے مٹی کا ڈھیلا لے کر کھاتا ہوا سامنے گنبد کے آکر چیخنے لگا کہ اس گنبد پر کبوتر بیٹھا ہے مگر ہرن نگل رہا ہے۔ ہرن نگل رہا ہے ہرن کی دم

میں اونٹ بیٹھا ہے گھوڑا ہاتھی کھاتا ہے چیل لیے جاتی (ہے) مچھر پر گدھا سوار ہے۔ لیجیو لولو ہے۔ اے ادھر دیکھ واہ رے مردوے خوب ناچتا ہے ایک کان میں سارا مکان سر پر چارپائی کا چاہے ہوا کی رُت بھری موت نے بچے جنے قضا گا بھی ہوئی رات نے انڈا دیا دن نے چھپکلی سے جوڑا کھایا...''

ظاہر ہے کہ مکالمہ/ بیانیہ الل ٹپ یا محض بکواس نہیں ہے۔ یہ عیاری کا جزو بھی ہے اور اس کا وسیلہ بھی کہ یہ باتیں سن کر ساحر چونک جاتا ہے اور گنبد سے باہر نکل آتا ہے، یوں عیاری کے قائم ہونے کا موقع فراہم ہوجاتا ہے۔ جبکہ بیکیٹ کے یہاں مہمل کی منطق مختلف ہے۔ اردو کے کسی محقق نے شاید ہی یہ سراغ لگایا ہو کہ کرشن چندر آج کے افسانہ نگاروں کے برخلاف قدیم داستانوں سے کس حد تک واقف تھے۔ تاہم براہِ راست واقفیت نہ ہونے (یا کم از کم اس کا سراغ نہ ملنے) کے باوجود وہ بیانیے کے اس امکان کو حاصل کرلیتے ہیں جو منطقی افادیت یا مقصدیت سے بہت آگے کی بات ہے اور بیانیے کے اپنے مقاصد کے تابع۔ کرشن چندر یہاں بھی جدید بیانیے کے ایک اور امکان تک پہنچ جاتے ہیں، اس لیے ایک بار پھر یہ خیال آتا ہے کہ کاش، وہ اسے اپنے کسی افسانے میں بھی بروئے کار لاسکتے۔ ''طلسم ہوش ربا'' کا یہ اقتباس اس قدر دل چسپ ہے کہ مدتوں پہلے پڑھنے کے بعد اپنے ایک افسانے میں خود کو اس کا تخلیقی اتباع کرتے ہوئے پایا، لیکن ظاہر ہے کہ کرشن چندر کے انداز بیان کی چابک دستی اس میں خوب رنگ جماسکتی تھی۔ یہ امکان بھی محض افسانہ رہا، کرشن چندر کا وہ افسانہ جسے خود لکھ نہ سکے— گوڈو نے کرشن چندر کا بہت انتظار کیا۔

دورِ حاضر میں انسان کی تنہائی و بے کسی اور روحانی اجاڑ پن کی علامت بن جانے والے اس ادب پارے کو کرشن چندر نے جس انداز سے اُردو میں ڈھالا ہے، وہ ہمیں مطالعے کی دعوت دیتا ہے کہ ایک انوکھے تال میل سے اُبھرنے والی اس تخلیقی واردات میں شریک ہوجایئے۔ بہت ہمہمے کے ساتھ اُبھرنے والے اور ایک مرحلے کے بعد اپنے فن سے وابستہ توقعات پر پورا نہ اُتر کر مایوس، بے انتہا مایوس کر دینے والے کرشن چندر نے پھر وہ افسانے تو نہ لکھے جو خود ان ہی کے قلم سے لکھے جاسکتے تھے مگر زوال کے مرحلوں میں گُم ہوتے ہوتے وہ اُردو ادب کے قارئین کو گوڈو کی صورت میں ایک غیر متوقع حیرت و بصیرت سے روشناس کر گئے— کارِ جہاں دراز کے بعد گوڈو کا انتظار— مگر یہ حکمِ سفر کس نے دیا تھا؟

دسمبر ۲۰۰۵ء

میلہ گھومنی کی بازدید

افسانے میں ہمارے مطالعے کا محور زیادہ تر کردار اور واقعات رہتے ہیں۔ ابتدائی سوالات کے ساتھ ہم ان کا سامنا کرتے ہیں— کردار قرینِ قیاس ہے یا نہیں، اس ''زندگی'' سے کتنی مطابقت رکھتا ہے جس کی کوئی اور تعریف ہم افسانے کے علاوہ نہیں کرسکتے، اس کا عمل (یا بے عملی) اس مزاج کے مطابق ہے یا نہیں جس کا اندازہ کہانی کی اُٹھان سے ہوجاتا ہے۔ یا پھر سب سے زیادہ بے فیض سوال، کیا ہم اپنے آپ کو اس کردار کی جگہ رکھ کر دیکھ سکتے ہیں کہ جو ہم یوں ہوتے تو کیا ہوتا۔ ظاہر ہے کہ یہ اور ایسے بہت سے سوالات کردار کے اِردگرد ہی گھومتے ہیں، باہر باہر سے گزر جاتے ہیں۔ کچھ اسی انداز سے ہم واقعات کے ساتھ نبردآزما ہوتے ہیں۔ ہم نے یاد بھی رکھا ہے تو ان افسانوں کو جن کے پلاٹ پیچ وخم کے باعث ذہن میں رہ جاتے ہیں یا وہ جن کے کردار کسی شخصی مماثلت یا پہلے سے قائم شدہ مفروضے (اسٹیریوٹائپ) سے مطابقت کی وجہ سے حافظے پر نقش ہوجاتے ہیں۔ واقعات اور کرداروں کی اسی خوبی کے سبب ہم نے بعض افسانہ نگاروں کا حد سے سوا احترام کیا ہے اور ان کے بعض متون کو ناقابلِ فراموش قرار دیا ہے۔ افسانے کے مطالعے کے ایک ابتدائی مرحلے کے طور پر ایسی باتوں سے سروکار ٹھیک ہے لیکن اب ہمیں اُردو افسانے کے سرمائے (corpus) کی ایسی ردتشکیل (de-construction) کی ضرورت ہے جو اکہرے اور سیاہ برسفید تصّورات کے بجائے شناخت کی کثیر جہات کو مدِنظر رکھ سکے اور صنفی یا نسلی رلسانی زاویے سے بھی جائزہ لے کر افسانے کی تفہیم میں contribute کرسکے۔

یعنی کردار کو مختلف اجزائے ترکیبی کے حوالے سے de-code کرکے دیکھا جائے اور واقعات کو سیدھے سبھاؤ ایک لکیر کے طور پر دیکھنے سے گریز کیا جائے۔ آگے کے مرحلے تو اس سے کٹھن معلوم ہوتے ہیں، ممکن ہے آپ سوال اُٹھائیں کہ آخر اس سب کی ضرورت؟ کیوں نہ ہم کہانی کو سیدھی سادی کہانی کے طور پر پڑھیں:

''کانوں کی سُنی نہیں کہتا، آنکھوں کی دیکھی کہتا ہوں۔ کسی بدیسی کا واقعہ نہیں اپنے ہی دیس کی داستان ہے۔ گاؤں گھر کی بات ہے۔ جھوٹ سچ کا الزام جس کے سر جی چاہے رکھیے۔ مجھے کہانی

کہنا ہے اور آپ کو سننا۔''

بات تو باون تولے پاؤ رتی کی ہے۔ دِل کو لگتی بھی ہے۔ کسی اور جھمیلے میں کون پڑے۔ کہانی سنتے جائیے کہ'' دو بھائی تھے چنو منّو نام۔ کہلاتے تھے پٹھان۔ مگر نانہال، جولاہے ٹولی میں تھا اور دادیہال سیّد واڑے —'' کردار بھی سامنے آ گئے اور واقعات کی بنیاد بھی واضح ہوگئی۔ بس اب آپ کو اس کے سوا کچھ اور کرنے کی ضرورت ہی نہیں کہ کہانی پڑھتے جائیے۔ کہانی کا نام ہے'' میلہ گھومنی'' اور اس کے مصنّف ہیں علی عباس حسینی۔ آپ اس پوری کہانی کو پڑھ جائیے، چابک دست مصنّف یہ احساس نہیں ہونے دے گا کہ کسی چیز کی کمی رہ گئی اور افسانے کے ڈھانچے سے کیا کچھ چھوٹ گیا۔ بولی ٹھولی کے قصّہ کہانی کا سا انداز ہے، افسانہ مہارت کے ساتھ لکھا گیا ہے۔ یاد بھی رہ جاتا ہے اور تنقیدی تجزیے کے لیے بھی سہل کہ آپ تمام تر سادہ بیانی کے ساتھ اس سے گزر سکتے ہیں۔ اس افسانے کو بالعموم مصنّف کے کامیاب اور نمائندہ افسانوں میں سے ایک گنا جاتا ہے اور خود افسانہ نگار بھی نقّادوں کی داد و تحسین سمیٹ چکا ہے۔

مثال کے طور پر، ڈاکٹر عبادت بریلوی نے اپنے مضمون'' اُردو افسانہ نگاری پر ایک نظر'' میں یہ لکھا ہے (پتہ نہیں، وہ ہمیشہ ایک نظر ہی کیوں ڈالتے تھے؟):

> ''فنّی اعتبار سے حسینی کی افسانہ نگاری کو اگر دیکھنا ہے تو 'رفیق تنہائی' کے افسانوں کے بعد دیکھیے — آج کا حسینی ایک چابک دست فن کار ہے —''

اسی طرح وقار عظیم کو وہ دردمند اور کامیاب افسانہ نگار نظر آئے:

> ''علی عباس حسینی کے دردمند دِل نے دیہات کی زندگی میں درد و غم کی تاثیر شامل کر کے دوسروں کو بھی اپنا شریکِ غم بنایا، نہ صرف اپنا شریکِ غم بلکہ ان کا ہم درد جن کی کہانی افسانے میں سُنائی گئی ہے۔علی عباس حسینی کے افسانوں میں 'رفیق تنہائی'، 'بھوک کی ہنسی'، 'سکھی' اور 'بوڑھا اور بالا'، جہاں ایک طرف دیہات کی معاشرتی اور خانگی زندگی کے مبصرانہ مرقعے ہیں وہاں دوسری طرف فن کے حسن و جمال اور سحر کاری کے بے حد دِل نشین نمونے بھی ہیں۔ حسینی نے پریم چند کی بنائی ہوئی ڈگر پر چل کر دیہات کے گلی کوچوں میں پہنچنا سیکھا لیکن وہاں پہنچ کر ان کی باریک بین نظر نے ایسے مناظر دیکھے جن تک ابھی پریم چند کی بھی رسائی نہیں ہوئی تھی —''

ایسے مُستند اور معتبر نقادوں کی رائے کے بعد کسی اور بات کی گنجائش کہاں رہ جاتی ہے۔ ہمیں اعتبار آ جاتا ہے کہ ہم جو پڑھ رہے ہیں، وہی اصل ہے it's the real thing۔ اور یہ اصلی چیز اس لیے بھی ہے کہ یہ انگریزی محاورے کے مطابق، سیدھی گھوڑے کے مُنھ سے آ رہی ہے، (form the horse's mouth)۔ بقلم خودقسم کی ایک تحریر میں افسانہ نگار نے اپنے مزاج کی بعض خصوصیات کی ذمہ داری ''پچھلی تربیت و تعلیم، ملازمت کی زنجیریں، عمر کی اور تجربے کی زیادتی'' پر ڈالتے ہوئے اپنے بارے میں لکھا ہے:

''میرے بارے میں آپ یقین رکھیے کہ میں بہت ہی 'میاں' قسم کا آدمی ہوں ــــ''

بات مانتے ہی بنے گی۔ ایسا ثقہ آدمی بیان دے رہا ہے تو یقین نہ کرنے کی کوئی وجہ نہیں۔ ہم پہلے ہی افسانے کے بہاؤ کے ساتھ چلنے کے لیے تیار تھے۔ اب تو کوئی اور عُذر بھی نہیں رہا۔ اگر مصنّف کی دو چار کتابوں کو اُلٹ پلٹ کر دیکھا ہے تو ایسے بیانات بھی یاد آ جائیں گے جو سنسنی پیدا کرنے میں ناکام نہیں ہوتے:

> ''چودہ برس کی جوان کنیّا، اسی سال مڈل کا امتحان پاس کیا تھا۔ بڑی شوخ، چنچل اور سندر تھی۔ چندرما کی طرح چمکتا ہوا چہرہ، ان میں سیاہ بڑی بڑی آنکھیں، بالکل اس طرح جیسے کنول میں بھونرا۔ چندن کی کلائیاں اور ہاتھ پاؤں، نازک پتلی کمر جیسے پھول کے نیچے کی ٹہنی۔ ٹانگیں کیلے کے تنے کی سی سڈول اور خوش نما۔ ان سب پر آفت سیاہ گھنے بڑے بڑے بال، کمر سے نیچے تک چوٹی ویسی ہی لٹکتی تھی جیسے چندن کی شاخ میں ناگن! پھر اداؤں میں پھاگن کی مدہوشی اور چیت کی جگر سوزی بھی۔ مگھ بدلیاں بھی تھی اور ساون کی گھٹائیں بھی، غرض عورت کیا تھی ایک کسی ہوئی تلوار تھی جو دلوں کا خون اس صفائی سے چاٹ لیتی کہ آنکھ نہ جھپکے اور کام تمام ہو ــــ''

اساطیر اور دیومالا سے نکلی ہوئی اسٹیریو ٹائپ عورت۔ وہ جو ترغیب دیتی ہے اور جان نکال لیتی ہے۔ داستانی اسلوب خبردار کر دیتا ہے کہ بات کہاں سے نکلی ہے اور یہ عورت کہاں سے آئی ہے۔ ہم اس سے بھی ہوشیار ہو سکتے ہیں اور مصنّف سے بھی چونک سکتے ہیں۔ ''میلہ گھومنی'' میں یہ موقع نہیں ملتا۔ ہمارا سابقہ مرد کی مُنھ زور جوانی سے پڑتا ہے، جو آس پاس کی کھیتیاں برباد کر رہی

ہے اور جس کے نکیل ڈالنے کی ضرورت ہے۔ چنّو منّو کے بارے میں ہمیں پہلے ہی بتا دیا گیا ہے کہ اصل نسل نہیں، بلکہ معاملہ گڑبڑ ہے:

"لیکن دونوں جوان ہوتے ہی اعصاب کا شکار ہوئے۔ خون کی گرمیاں وراثت اور ماحول سے ملی تھیں۔ دونوں جنسیات کے میدان میں بڑے بڑے معرکے سرکرنے لگے—"

بڑے بڑے معرکے بھی ٹکے گز کے۔ میر صاحب نے منّو کا علاج اس عورت سے تجویز کیا جو کسی نامعلوم قبیلے کی ہے اور میلے سے واپس ہونے والوں کے ساتھ گاؤں میں آ گئی ہے۔ اس عورت کے بارے میں پہلا شائبہ ہمیں فوراً ہی ہوجاتا ہے جب وہ میر صاحب کے گھر پہنچتی ہے:

"ایک دن میر صاحب کے ہاں نوکری کی تلاش کے بہانے پہنچی۔ سیدانی بی نے شکل صورت دیکھتے ہی سمجھ لیا کہ وہ ان کے گھر میں ملازمہ کی حیثیت سے رہنے والی عورت نہیں—"

سیدانی بی نے سمجھ لیا تو ہم بھی جان گئے۔ اندازہ ہوجاتا ہے کہ اب گُل کھلنے والا ہے۔ مردانے میں میر صاحب کے ہم جلیس اس نو وارد عورت کی تاریخ بھی بیان کر دیتے ہیں:

"راویانِ صادق کا قول ہے کہ اصل اس کی بنجارن ہے۔ وہ بنجارن سے ٹھکرائن بنی، ٹھکرائن سے پٹھانی، پٹھانی سے کبڑن، کبڑن سے درزن اور اب درزن سے سیدانی بننے کے ارادے رکھتی ہے۔

ایک صاحب نے پوچھا، "اور اس کے بعد؟"

وہ دونوں شانے اُٹھا کر اور دونوں ہاتھ پھیلا کر بولے، "خدا ہی جانے! شاید اس کے بعد فرشتوں سے آنکھ لڑائے گی۔"

دیدہ دلیری تو دیکھو اس عورت کی، ہم حیران ہوجاتے ہیں۔ ہم اس عورت کو اب پہچان گئے ہیں اس کے ارادوں اور نیّت سے، جن کے بارے میں ہمیں اندازہ ہوچلا ہے کہ بُرے ہیں اور بَد ہے یہ عورت بھی۔ یہ عورت جس کی کوئی اور شناخت نہیں۔ شاید ضروری بھی نہیں۔ اس کا کوئی نام ہے یا نہیں، اس کی کوئی اہمیت نہیں رہی کہ اس کی اصل اہمیت اس کی تاریخ ہے یا اس کے فاسد ارادے۔

اور وہ ان ارادوں کو عملی جامہ پہنانے میں لگی ہوئی ہے۔ اس کی شادی منّو سے ہوجاتی ہے۔ شادی کے بعد میر صاحب کو اطمینان ہوجاتا ہے کہ "نسخہ کارگر ہوا۔ اعصاب کے دو بیمار ایک

ہی چٹکلے میں اچھے ہوگئے۔''منّو تاڑی پینے لگتا ہے اور جب میر صاحب تاڑی بند کروا دیتے ہیں تو پھر ہمیں اسے بُرے حالوں میں دیکھتے ہیں:

''مگر جونک اپنا کام کرتی رہی— اور تاڑی بند ہونے کے چھ ماہ بعد وہ آنکھیں مانگنے لگا۔ بالکل زرد، سوکھا ہوا آم بن گیا اور کھانسی بخار کا شکار ہوا—''

بیماری کے بیان سے پہلے ہی فردجرم کا ہلکا سا تار بیانیے میں شامل ہوجاتا ہے۔ تاڑی کی تباہی سے پہلے جونک کا ذکر آجاتا ہے جسے آپ اب تک خوب اچھی طرح پہچان گئے ہوں گے۔ آپ اب بھی نہ پہچانیں، تو واقعات کی دھارا کا رُخ ایسا ہے کہ اس میں کوئی غلطی نہیں ہوسکتی۔ جونک، خون، جونک کا کام، انجام— منّو کی موت۔ اس موت سے کہانی رُکنے والی نہیں، ہم جان چکے ہیں۔ کہانی کے آغاز میں منّو کے ساتھ چنو کا ذکر ہوا تھا، دو بھائی۔ ایک کے بعد دوسرا۔ سیلاب بلا اس کے گھر چلا جاتا ہے۔ شادی کے ایک پیراگراف بعد ہی چنو کی مشکل کا اندازہ ہوجاتا ہے۔

''ایک مہینہ بیتا۔ دو بیتے۔ تین مہینے بیتے مگر چوتھے مہینے چنو کی کمر میں اُچک آگئی۔ اکڑنا، بررنا، تن کے چلنا چھوٹ گیا۔ وہ اب ذرا جھک کر چلنے لگا—''

وہ جس راہ پر چلنے لگا ہے، اس کو ہم خوب جان لیتے ہیں۔ اب مصنّف کو بتانے کی ضرورت ہی نہیں رہی کہ جونک سامنے آئی ہے یا کسی ہوئی تلوار۔ اس کا انجام زیادہ ڈرامائی ہوتا ہے۔ اس پر تو جیسے بجلی گر پڑی، مصنّف نے باور کرایا ہے۔ بجلی کے ڈر سے بھاگا اور گر پڑا۔ یہاں بیان کی روانی قابلِ توجہ ہے:

''وہ ٹھوکر کھاتا، سنبھلتا، پھسلتا، لڑکھڑاتا دالان والے پلنگ پر جاکر بجری کے پنجے سے چھوٹے ہوئے کبوتر کی طرح بھد سے گر پڑا اور اسی طرح اس کا ہر عضو پھڑکنے لگا—''

بیوی چیختی چلاّتی ہے مگر شوہر یہ کہتا ہوا رخصت ہوجاتا ہے کہ اب میرے بعد تم کو کون خوش رکھے گا۔

سوال اپنی جگہ معنی خیز ہے۔ یعنی مرتے دم تک بیوی کی خوشی مقدم۔ اور بیوی کو خوش رکھنا بھی ضروری کہ اس کے لیے کوئی اگلا آدمی آگے بڑھے۔

چنّو خاموش ہوگیا اور کہانی کا آخری جملہ بول رہا ہے:

''چنّو کی فاتحہ کے تیسرے دن اس کی خوش نہ ہونے والی بیوہ، گاؤں کے

ایک جوان کسان کے ساتھ کمبھ کا میلہ گھومنے الٰہ آباد چلی گئی__''

لیجیے صاحب، کمبھ کا میلہ دیکھنا بھی عیب ہو گیا۔

مصنّف نے براہِ راست بُرا نہیں کہا مگر اس گُم نام عورت کے لیے اپنی ناپسندیدگی کے خمیر سے افسانے کا تار و پود اُٹھایا ہے۔ یہ عورت خون آشام معلوم ہوتی ہے یا آدم خور۔ مصنّف نے اسے ''سرکنڈوں کے پیچھے'' کی طرح عورت کے اس روپ میں نہیں ڈھالا کہ وہ مرد کو نہ صرف مار رکھتی ہے بلکہ یہاں تک کہ اسے کھا جاتی ہے۔ اسی طرح کا کرداری مرقّع پچھلی صدی کے اطالوی واقعیت نگار جیووانی ورگا نے اپنے افسانے "She-Wolf" میں تیار کیا تھا (اس افسانے کا انگریزی میں ترجمہ لارنس نے کیا اور لارنس کے ارادت مند مظفر علی سیّد نے اُردو روپ دیا)۔ مگر ورگا کے کردار کے جنسی نقوش واقع ہیں۔ جب کہ حسینی کا قلم یہاں ضبط کا قائل ہے۔ لیکن مصنّف کے بیان سے واضح ہو جاتا ہے کہ وہ کردار ناآسودہ ہے۔ جنسی طور پر ایک فعال اور بیدار عورت جو مفعول بن کر زندگی گزارنے کے بجائے اپنی خواہش کی تکمیل کے لیے آگے بڑھتی ہے۔

اس کا عیب اس کی یہی جنسی خواہش ہے۔

کیا اس جرم کی پاداش میں مصنّف اسے اس افسانے میں حبسِ دوام کی سزا سُنائے گا؟ اور ہم سمجھیں گے وہ کہانی سُنا رہا ہے۔

وہ عورت ہے یا ہم سب کے دِل کا چور۔

جنسی طور پر آزاد اور خودمختار عورت، جسے بُرا کہے بغیر ہم کہانی کی فضا بندی نہیں کر سکتے۔

یہ عورت آج افسانے کے لیے ایک بہت بڑا چیلنج ہے۔ افسانہ اس کا سامنا کرنے کے بجائے، ہیرا پھیری سے نظریں ڈالتے ہوئے سے بُرا ثابت کرنے پر کب تک تُلا رہے گا۔

گاؤں گاؤں پھرتی ہوئی یہ میلہ گھومتی آج شہر میں آ گئی ہے تو ہم اسے کس نام سے پکاریں گے؟ یا اس کے ڈر سے کھڑکی دروازے بند کر کے اپنے بند مکانوں میں چُھپ کر بیٹھ جائیں گے (جس طرح بہت سے معاصر افسانہ نگار کرتے آئے ہیں) کہ کہیں یہ بو نہ سونگھ لے اور اس بو پر چلتی ہوئی نہ آ جائے، ہمارے کواڑ پر دستک نہ دے دے، ورنہ ہم کہیں کے نہیں رہیں گے، کسی کو مُنھ دکھانے کے قابل بھی نہیں۔

اور اگر یہ گھر میں داخل ہو گئی تو پھر کیا ہوگا؟

اُردو افسانے کا ایک غالب حصّہ اسی خوف سے کانپتا ہوا اور سمٹتا سکڑتا نظر آتا ہے۔ انتظار

حسین پر نقادوں نے الزام لگایا ہے کہ ان کے ہاں جیتی جاگتی، گوشت پوست کی عورت نظر نہیں آتی۔ مگر انتظار حسین کے ہاں عورت ہی نہیں، مرد بھی دیو مالائی ہیں یا اساطیری۔ انور سجاد کے یہاں یہ عورت گوشت پوست کے زندہ وجود کے بجائے تجرید میں ڈھل گئی ہے، مکعب اور مثلث—— مردوں کے بھی کان کاٹے ہیں تو بانو قدسیہ نے جو اس بیدار و آزاد عورت کی پرچھائیں بھی دیکھ کر اپنے افسانوں کے سر ڈھانکنے لگتی ہیں۔ ان کو اس عورت کے پرچھانوے سے بھی پردہ ہے۔

ہندی کے ناول نگار نرمل ورما نے ایک جگہ اپنے موضوعات کی صراحت کرتے ہوئے لکھا تھا کہ اس نے اس نئی اور آزد عورت کے نمودار ہونے پر غور کیا ہے، اس لیے کہ اس کی وجہ سے انسانی رشتے ناتوں کے نیٹ ورک میں ایک طرح کا انقلاب برپا ہوگیا ہے۔ اس نے لکھا کہ:

''ہندوستان کے خاندانی نظام میں ان اہم تبدیلیوں نے رشتے ناتوں میں ایسی صورتِ حال کو جنم دیا ہے جو میرے افسانوں کا ایک مرکزی موضوع بن گئی ہیں——''

خاندانی نظام میں اہم تبدیلیاں ہمارے ہاں بھی ہوئی ہیں۔ رشتے ناتوں اور آپس کے تعلقات میں بدلتی ہوئی صورتِ حال بھی سامنے آئی ہے۔ لیکن یہ سب اُردو افسانوں میں ایک مرکزی موضوع کب بنے گا؟ میلہ گھومنی چلی جائے تب پھر بتاؤں گا۔

دسمبر ۲۰۰۵ء

لندن کی وہی ایک رات

زندگی میں ایسے مواقع کہاں آتے ہیں۔ اپنا ہی لکھا، جھیلنا اور بھوگنا پڑتا ہے۔ دوسروں کے لکھے پر لیکن پکڑے جانا، اسے اپنا تصّور کر کے افسانے کا افسانہ تیار کرنا— اس سے بھلا کوئی روک سکا ہے جو روک لے گا اور پھر نئے مضمون بندھنے لگ جاتے ہیں۔ محققین کے نزدیک یہ روایت ضعیف ہے کہ مومن کا وہ مشہور شعر کہ 'تم میرے پاس ہوتے ہو گویا— 'سُن کر غالب اس ایک شعر کے بدلے اپنا پورا دیوان دینے کو تیار ہو گئے تھے۔ غالب سادگی بیان کے نہیں، نزاکتِ خیال کے دل دادہ تھے مگر میں سوچتا ہوں کہ اس معاملے میں اصل مشکل مومن کی ہے۔ غالب کی یہ پیشکش اگر ان کے سامنے آئی ہوتی تو مومن کا کیا ردِعمل ہوتا: اپنے شعر کو تو وہ یوں ہی ٹال سکتے تھے کہ عمر نے وفا کی تو اس سے بہتر بھی کہہ لیں گے، مگر کیا وہ غالب کے دیوان کو اپنا لینے کے لیے تیار ہو جاتے؟ کسی دوسرے کے لکھے میں اپنا ماضی الضمیر تلاش کر لینے سے بھی بڑھ کر، ایک مکمّل اور ڈھلے ڈھلائے فن پارے کو اپنانے کے امکان میں ایک تنقیدی انتخاب کا عمل بھی تو مضمر ہے۔ غالب جانتے تھے کہ انتخاب میں رسوائی کا امکان بھی ہے کہ اس سے دِل کا معاملہ کُھل جاتا ہے۔ غالب کے برخلاف ہمارا عہد اس عمل میں رسوائی کے بجائے اسے اپنے اظہار اور شناخت کے اعتبار سے دیکھے گا— جو کام غالب کے عہد میں باعثِ رسوائی تھا، وہ آج ہمارے لیے اپنی شناخت کا اظہار ٹھہرا۔ ہمیں اس دور میں رہنا ہے تو یہ بھی سہنا پڑے گا۔ اسی لیے میں سوچتا ہوں کہ اگر کسی نے ایسا ہی سوال میرے سامنے رکھا اور اُردو کے کسی ایک ناول کا مصنّف ہونے کا امکان مجھے بخشا، تو مجھے کیا جواب دینا چاہیے؟

قسمت اگر مجھے موقع دے تو میں کون سے ناول کا مصنّف بننا چاہوں گا؟ سب سے پہلے مجھے ''توبتہ النصوح'' کا خیال آتا ہے کہ گھر کی بات گھر ہی میں رہے۔ مجھے یہ ناول پسند ہے تو نہ نصوح کی وجہ سے نہ توبہ کے خیال سے، بلکہ کلیم کے لیے۔ کلیم اپنے عہد کا ناراض نوجوان بھی ہے اور اینٹی ہیرو کا پروٹو ٹائپ بھی۔ پھر اس ناول کے مرکزی قصّے میں ایک مرکزی کشمکش نظر آتی

ہے— عیش پسند، بگڑے دِل، decadent کلیم اور کٹر، پابند بلکہ آج کل کی زبان میں بنیاد پرست نصوح کے درمیان وہ کشمکش جو ہندوستان و پاکستان کے مسلمانوں کا dilemma ہے۔ ڈائلیما کی تشخیص تصویر کشی اپنی جگہ، مگر کلیم کو موت کے گھاٹ اُتار کے ناول نگار نے اس بھٹکی ہوئی نسل کے ساتھ اپنے فن کا betrayal نہیں کیا؟ اپنے وعظ ونصیحت کی خاطر کرداروں کے ساتھ manipulation نہیں کیا؟ مجھ سے یہ ایذا رسانی کہاں برداشت ہوتی، چاہے کاغذی پیرہن والے پُتلوں کے ساتھ ہی کیوں نہ ہو۔ ایسے ناول سے توبہ ہی بھلی۔ نصوح کی توبہ۔ ''فسانۂ آزاد'' اور ''فردوسِ بریں'' میں چپاتی شوربے کو چوس سکی ہے نہ شوربہ چپاتی کو۔ ان میں میرے لیے رشک کی بنیاد نہیں۔ ہاں، مرزا رسوا کی ''امراؤ جان ادا'' میں ایک بات نکلتی ہے۔ مگر میں اس اکلوتے ناول کا مصنّف بن کر ایک ناتمام ناول نگار ٹھہرنے پر اس ناول کے ایک کردار بننے کو ترجیح دوں گا کہ اگر اس ناول کی دنیا قائم بالذات اور اپنی حدود میں مکمل ہے تو اسی میں چل کر رہا جائے۔ آوارگی میں زمانے کی سیر کرنی ہے تو رسوا کیوں بنیں۔ پریم چند کے ''گئودان'' میں غربت اور بے چارگی بہت ہے۔ شان دار اور پُرشکوہ ناول تو ''آگ کا دریا'' ہے۔ اپنی ناول نگار کی زندگی سے بہت جُڑا ہوا، جیسے اس زخم کا کھرنڈ جو ابھی پوری طرح پکّا نہ ہو۔ ان کا ناول لکھنے کا تو سوچا جاسکتا ہے، ان کی زندگی جینے کے امکان پر نہیں۔ نہیں، اور ''بستی'' بھی نہیں۔ یہ ناول اپنے مصنّف کے باقی ماندہ افسانوں سے اتنا جُڑا ہوا ہے کہ اس کو لکھنے کے لیے پھر ان سے بھی گزرنا ہی پڑے گا اور یہ میرے لیے گھاٹے کا سودا ہوگا۔ وہ پرانا ماضی، لڑکیوں کی بس ایک جھلک اور پھر بے نام خلش، ہجرت، اندرونی ٹوٹ پھوٹ، علامتیں، پھر وہی ماضی کے ہیولے، مسخ صورتیں جو آسیب بن کر چمٹ جاتی ہیں۔ ایسی بستی کو تو ویرانہ بنایا ہوتا۔ نہیں، ان میں سے کوئی نہیں۔ اگر مجھے ایک ہی ناول کا انتخاب کرنا ہو تو میں جیبی سائز کی یہ چھوٹی سی کتاب اٹھالوں گا اور ''لندن کی ایک رات'' کا مصنّف بننے کو ترجیح دوں گا۔ اسے پڑھے ہوئے بہت برس ہوگئے مگر اب بھی اس کی کیفیت اسی طرح یاد ہے کہ چلامیں— نوجوان طالب علموں کی پُرہیجان اور مضطرب زندگی جو مُلک کے ایک بحرانی دور سے co-incide کر رہی ہے، انداز بیاں کا تھما تھما اور دھیما انداز جو ترگنیف اور روسی ناول نگاروں کی یاد تازہ کر دیتا ہے، اپنے عہد کا عکاس ہوکر بھی بعض آفاقی مسائل سے متعلق، دردمندی و دِل سوزی کا حامل، فکر انگیز اور اپنے پیرایے میں مکمل کہ سو، سواسو صفحات میں اپنا دائرہ کار قائم کرلیتا ہے۔ ایسے قابلِ رشک حد تک ڈھلے دھلائے ناول اُردو میں بھلا اور کتنے ہیں۔

جو چیز اس ناول کی طرف بار بار کھینچتی ہے، وہ ایک احساسِ ناتمامی سا ہے جو اس کی محزون اور نفیس فضا سے پھوٹتا ہے۔ ایک جھلک جو مسحور کر لیتی ہے، پھر غائب ہوجاتی ہے۔ ایک آرزو جو تڑپ کر پیدا ہوتی ہے، پھر پوری نہیں ہوتی۔ ناآسودہ اور ادھوری محبت کی طرح جو رہ رہ کر تڑپاتی ہے۔ اس ناول میں بھی ایسی ہی ایک ناآسودگی ہے، جو کتاب کی نہیں بلکہ اپنے لکھنے والے کی پیدا کردہ ہے۔ ایک ایسا عمل جو ایک مرتبہ کی کامیابی کے بعد دہرایا نہیں گیا نہ مزید پختہ ہوسکا۔ اس لیے اس ناول کی انفرادیت اس کی مجبوری ہے۔ یہ ناتمامی اور ایک دُھندلی سی اُمید، میرے لیے اس ناول کی دلکشی میں اضافہ کرتی ہیں کہ یہ اپنی تکمیل (Perfection) سے ہیبت زدہ کردینے کے بجائے ایک اگلے مرحلے کے امکانات سے پُر معلوم ہوتا ہے۔ایک اور مرحلہ جو آیا نہیں، اس لیے کہانی بن گیا۔

یہ ناول اپنی جگہ منفرد یوں بھی دکھائی دیتا ہے کہ اس سے نئی راہیں کُھلتی ہوئی نظر آتی ہیں۔ نعیم اور اس کے دوستوں کی پُر جوش گفتگو، جو ایک ''بہادر نئی دنیا'' کے خوابوں سے معمور ہے، اپنی تقدیر اور اپنے وطن کی تقدیر میں نقطۂ اتصال کی تلاش کے خواب، اگر ہم نے اس کتاب میں نہ دیکھ لیے ہوتے تو ''آگ کا دریا'' کے وہ حصّے کہاں سے وجود میں آتے جہاں طلعت، گوتم اور کمال شہروں، شہروں— لکھنؤ، لندن، دلّی، کراچی—اسی طرح کی فکر انگیز گفتگو بھی کرتے ہیں اور اپنی اپنی قسمت بھی کھوجتے ہیں۔ ہندوستان سے آنے والے طالب علموں کا یوروپی مقامات میں خوبصورت اور نسبتاً آزاد و بے باک لڑکیوں سے معاملات جو نفسیاتی عوامل کے ساتھ ساتھ سیاسی عوامل بھی رکھتے ہیں— یہ صورتِ حال عزیز احمد کے ناولوں اور بعض طویل افسانوں میں اُجاگر ہوتی ہے لیکن ''لندن کی ایک رات'' ہمیں ایسی صورتِ حال کے لیے تیار کرچکی ہے کہ اس طرح کے encounters کو بنتے، بگڑتے ہم کئی طرح سے اور کئی ناموں سے دیکھ چکے ہیں۔ اپنے بعد آنے والے اور مختلف اسلوب و مزاج کے ناولوں میں ایک نرم احساس کے ساتھ اس طرح گُھل گیا ہے یہ مختصر سا ناول کہ بظاہر اس کا اثر نظر بھی نہیں آتا۔ ایک ہلکا سا شائبہ ہے جو کہیں کہیں اپنی موجودگی کا احساس دلاتا ہے۔ ایسا ناول رشک میں مُبتلا نہ کرے تو اور کیا ہو؟ لندن کی یہ رات اب بھی جاری ہے۔ بہت کٹھن گزر رہی ہے یہ رات۔ جانے اس کی صبح کب ہوگی؟

لندن کی ایک رات— اس ناول کے ساتھ عجیب قصّہ ہے کہ اس کا مصنّف بھی افسانہ معلوم ہوتا ہے۔ ایک دیوزاد شبیہہ جو ہمیں خائف کر دیتی ہے۔ خائف اس لیے کہ یہ دیوزاد ناول

کے باہر نظر آتا ہے۔ قرۃ العین حیدر کا دیوقامت اور طرّہ پُر پیچ وخم ناول کے متن میں نظر آتا ہے، باہر ایسا کچھ نہیں۔ مگر یہاں ناول کے سرآغاز سے ہمیں اندازہ ہوجاتا ہے — ہم نے بہت سُن رکھا ہے اور دیکھا ہے — کہ یہ سجاد ظہیر کا ناول ہے، وہی سجاد ظہیر — اور ہمارے responses، متعیّن شدہ ہونے لگتے ہیں۔ کسی کتاب کی خرابی کے لیے یہ بات کیا کم ہے، اور ''لندن کی ایک رات'' کے ساتھ یہ حادثہ بھی پیش آیا ہے۔

''لندن کی ایک رات'' کو ہاتھ لگانا میرے لیے اس وقت اتنا مشکل نہ ہوتا اگر اس کا مصنّف زید، بکر، عمرو، کوئی اور ہوتا۔ لیکن اس کی افتاد یہ ہے کہ اسے سجاد ظہیر نے لکھا۔ وہی سجاد ظہیر جو ترقّی پسند تحریک کے بنیاد گزار تھے اور بہت جلد ایک لیجنڈ کی سی حیثیت اختیار کر گئے بنّے بھائی ''بطور ترّقی پسند اسطورہ'' — جو ان کے ادبی کام سے شہرت میں آگے نکل گئی اور اپنی ادبی اساس کو camoflague کر دیا۔ دیکھنے والوں نے انہیں ہر آن پھر بھی آدرش کے رنگوں ہی میں دیکھا۔ مثال کے طور پر صہبا لکھنوی نے ''افکار'' (کراچی) کے سجاد ظہیر ایڈیشن (دسمبر ۱۹۷۳ء) کے اداریے کو شروع ہی اس انداز سے کیا ہے:

> ''سجاد ظہیر ہمارے نئے ادب کی ایک فعّال شخصیت تھے جنہوں نے ساری عمر ادب کے تعمیری رجحانات، نئے خیالات، نئے تصّورات اور زندگی کی بسیط پہنائیوں میں ادیب کو دیانت اور اظہارِ صداقت کا حوصلہ دیا۔ انہوں نے مسائلِ حیات کو ادیب سے اس طرح وابستہ کیا کہ ادب و زندگی قدم بہ قدم اور پہلو بہ پہلو سفر کرنے لگے —''

زندگی کی جدوجہد میں ان کا سفر سرآنکھوں پر لیکن ادب کو قدم بہ قدم ساتھ لے کر چلنے کا عزم شاید وہی ایک عُنصر ہے جس کی کمی اس کے ہاں نظر آتی ہے۔ ان کی ادبی زندگی میں سایہ، بدن سے آگے نکل گیا۔ ظاہر ہے کہ وہ پریم چند جیسے ادیب نہیں تھے جس کے یہاں آدرش، ادب ہی میں اظہار پاتا ہے اور عملی زندگی کی کاوش اسی ادبی سرگرمی کی ایک حد تک توسیع ہے۔ لیکن اب میں سجاد ظہیر کو اس بات پر قصوروار نہیں ٹھہراؤں گا کہ وہ پریم چند یا کچھ اور نہیں تھے۔ وہ جیسے تھے، اسی طرح ان کو دیکھنا چاہیے کہ اپنی آدرش جدوجہد کے لیے قابلِ احترام اور اپنے ادبی کام کی وجہ سے قابلِ قبول ہیں۔ ترقّی پسند نقادوں نے سجاد ظہیر کی شخصیت کو زیادہ سراہا اور ان کی کتابوں کو اس سے کم۔ شخصی و زمانی قُرب کی وجہ سے وہ ان سے مسحور ہوئے ہوں گے مگر شخصیت کا یہ جادو ہمارے

لیے اسی حد تک کارگر ہوتا ہے جس حد تک یہ ان کے تحریری سرمائے سے پھوٹتا ہے۔ اسی لیے میں ترقی پسند تحریک کی لکشمن ریکھا پار کر کے اور خود سجاد ظہیر کے طلسم اور Charisma کو الانگھ کر کے ان کی کتاب کو پڑھنا چاہتا ہوں۔

چھوٹی سی کتاب ہے، ایسی کیا مشکل درپیش آئے گی۔ میں سوچتا ہوں۔ لیکن پھر یہیں ٹھٹھک کر رہ جاتا ہوں۔ میری اور بہت سی خواہشوں کی طرح یہ خواہش بھی تنقیدی تعطّل کا شکار ہو کر رہ جاتی ہے۔ یا تو وہ نقاد تھے جو اسے بغیر پڑھے لائقِ تعریف سمجھتے تھے کہ آخر سجاد ظہیر کی کتاب ہے یا پھر وہ لوگ ہیں جو اس سے کترا کر گزر جاتے ہیں۔ پروفیسر اسلوب احمد انصاری نے بقول خود ''ناول کی حد تک اُردو کے کشکول میں جو کچھ اندوختہ ہے، اس کا ایک معروضی جائزہ اور مطالعہ'' پیش کرنے کی غرض سے پندرہ کلیدی کتابوں کی نشان دہی کی ہے، جس کے دوران وہ رضیہ فصیح احمد کے ''آبلہ پا'' اور بانو قدسیہ کے ''راجہ گدھ'' جیسی مٹھس کتابوں کو اس دقّتِ نظر سے دیکھتے ہیں جس کی وہ بمشکل سزاوار ہوسکتی ہیں، مگر ''لندن کی ایک رات'' کا ذکر اس وقت بھی نہیں کرتے جب وہ اُردو کے ''چار بہت اچھے ناولٹ'' گنواتے ہیں۔ میں سوچتا ہوں کہ اُردو میں عمدہ ناولوں کی ایسی فراوانی بھی نہیں کہ ''لندن کی ایک رات'' کا نام ذہن سے یوں محو ہوجائے اور جیسے ناول روزمرہ کی عام سی بات ہوں۔

افسانوی ادب کے بعض دوسرے نقّاد اس ناول کا ذکر تو کرتے ہیں مگر اس سے سرسری گزر جاتے ہیں۔ علی عباس حسینی متین اور سنجیدہ ادیب تھے مگر اپنی کتاب ''ناول کی تاریخ اور تنقید'' میں وہ لکھتے ہیں:

> ''سجاد ظہیر نے یہ ناولچہ جیمس جوائس کا یولیسس دیکھنے کے بعد لکھا ہے۔ وہاں ڈبلن کا ایک دن تھا، یہاں لندن کی ایک رات ہے، وہ تحت الشعور کی انسائیکلو پیڈیا ہے یہ جمس ڈکشنری، پھر بھی اس چھوٹے سے ناول میں نفسیاتی تحلیل اچھی پیش کی گئی ہے اور اشتمالیت کا پروپیگنڈا فن کارانہ طور پر کیا گیا ہے—''

مجھے یقین ہے کہ سجاد ظہیر نے ''یولیسز'' دیکھا ہو یا نہ دیکھا ہو، حسینی صاحب نے یہ باتیں اسے دیکھے بغیر ہی لکھی ہیں اور آخری فقرہ محض اسی وجہ سے کہ سجاد ظہیر کی کتاب ہے تو اشتمالی پروپیگنڈا ضرور ہوگا۔ اگر ایسا ہوتا تو یہ کتاب نقاد کیا، اپنے مصنف کے دِل سے بھی اس بے دردی سے نہ اُترتی۔ حسینی صاحب نے سجاد ظہیر کے ضمن میں ''یولی سیز'' کا نام اس طرح لیا ہے گویا محلّے

کے کسی بزرگ نے بے کار، آوارہ نوجوان کو اِدھر اُدھر تا کا جھانکی کرتے ہوئے پکڑ لیا ہو اور اب اس پر ہیرا پھیری کا الزام لگایا جا رہا ہو۔ جوئس کی کتاب کا اوّل تو جادو ایسا ہے کہ سر چڑھ کر بولنے لگتا ہے اور پھر اس کو پڑھ کر متاثر ہوئے بنا رہنا ممکن نہیں۔ لیکن ''یولی سیز'' سے متاثر ہو کر ''لندن کی ایک رات''، جیسی کتاب نہیں لکھی جاتی۔ جس میں ایسی کسی پیچیدگی کا شائبہ نہیں جسے جوئس کا اثر قرار دیا جا سکے۔ ایک اور نقاد زیادہ دور کی کوڑی لائے ہیں اور انہوں نے خیال ظاہر کیا ہے کہ سجاد ظہیر کا یہ ناول جوائس کے ''یولی سیز'' کے بجائے ورجینیا ولف کے ''مسز ڈیلووے'' سے زیادہ قریب ہے۔ یہ انکشاف پروفیسر عتیق احمد نے سجاد ظہیر کے بارے میں پوری ایک کتاب لکھتے ہوئے کیا ہے اور استدلال یہ دیا ہے کہ ''جوائس کا یولی سس فرانسیسی میں تو ۱۹۲۲ء میں شائع ہو گیا تھا لیکن انگریزی زبان میں اس کا ترجمہ ۱۹۳۲ء میں پہلی بار شائع ہوا'' اور سجاد ظہیر ''یولی سیز'' کو اس لیے نہیں پڑھ سکتے تھے کہ اس وقت انہیں اتنی فرانسیسی نہیں آتی تھی۔''

اسے کہتے ہیں ماروں گھٹنا پھوٹے آنکھ۔ عتیق احمد کا یہ بیان محض ہنس کر کوڑے میں پھینک دیے جانے کے لائق ہوتا اگر اسے انتہائی فرض شناس ذمّہ داری کے ساتھ قمر رئیس صاحب نے ساہتیہ اکیڈمی کے لیے سجاد ظہیر پر اپنے مونوگراف میں حرف بہ حرف نہ دُہرایا ہوتا۔ ظاہر ہے کہ ان میں سے کسی نقاد نے ''یولی سیز'' کو کھول کر دیکھنا تو درکنار، انسائیکلوپیڈیا جیسی حوالہ جاتی دستاویز دیکھنے کی بھی زحمت گوارا نہیں فرمائی ورنہ انہیں معلوم ہو جاتا کہ ''یولی سیز'' انگریزی زبان کی تصنیف ہے، ترجمہ نہیں۔ اس کا پہلا ایڈیشن فرانسیسی میں نہیں، فرانس میں پیرس شہر سے چھپا تھا۔ انگلستان میں پابندی کی وجہ سے اس کا انگلستانی ایڈیشن ۱۹۳۷ء میں سامنے آیا۔ جوئس کے اس ناول کے بارے میں یہ بنیادی باتیں ادب کا کوئی بھی طالب علم جانتا ہے۔ نہیں جانتے تو ہمارے نقاد جو لاعلمی کے باوجود پورا طومار باندھ دیتے ہیں۔ لاعلمی کا یہ مظاہرہ سجاد ظہیر پر صدقے واری ہونے والے ترقی پسند نقادوں نے کیا ہے، کسی اور نے نہیں۔ حسینی صاحب سے بھی زیادہ dismissive رویہ ان سے زیادہ well-equippeid نقاد اور افسانہ نگار عزیز احمد کا ہے، جنہوں نے اپنی کتاب ''ترقی پسند ادب'' میں لکھا ہے:

> ''ترقی پسند تحریک کی ابتداء کے زمانے میں سجاد ظہیر کا ایک ناول ''لندن کی ایک رات'' کے نام سے شائع ہوا تھا۔ بجائے ناول کے اگر اسے ایک طویل افسانہ کہا جائے تو بجا ہوگا۔ کتاب دو غیر متوازن حصّوں میں بٹ جاتی ہے۔ پہلے

حصّے میں تو ایک ہندوستانی نوجوان کے یہاں کچھ ہندوستانی دوستوں اور انگریز لڑکیوں کا اجتماع ہے اور ضمناً انگریزوں اور ہندوستانوں کے تعلقات اور آرٹ کے متعلق مباحث آگئے ہیں۔ دوسرے حصّے میں سوئٹزر لینڈ کی ایک شام کا ایک انگریز لڑکی اور ہندوستانی نوجوان کی محبت کا قصّہ ہے جس کی رومانیت سے کوئی اہم نتیجہ نہیں نکلتا—''

خدا معلوم عزیز احمد کو کسی ناول (یا طویل افسانے سے) کس قسم کا اہم نتیجہ نکلنے کی توقع ہے۔ وہ بھول جاتے ہیں کہ یہ فیصلہ وہ اس کتاب کے بارے میں صادر کر رہے ہیں جو افسانوی بُنت میں عصری شعور کی کارفرمائی اور یوروپ و ہندوستان کے مابین طالب علموں کی مجلسی زندگی میں نمودار ہونے والی کشمکش جیسے معاملات میں خود ان کے بہترین افسانوی سرمائے کی پیش رو ہے۔ غالباً، عزیز احمد اس پیش روی کا اعتراف نہیں کرنا چاہتے، اسی لیے وہ اس ناول کا ذکر حقارت کے ساتھ کرتے ہوئے آگے بڑھ جاتے ہیں۔ اس احساسِ برتری سے اور کچھ ہو نہ ہو، خود نقاد کے بارے میں ایک اہم نتیجہ ضرور نکلتا ہے۔

ہمارے نقّادوں کا تو خیر کام ہی یہی ہے۔ لیکن کوئی نقاد اس ناول کے ساتھ اس سے بڑھ کر کیا بدسلوکی کرے گا جو اس کے مصنّف نے اس کے ساتھ روا رکھی ہے۔ کتاب کے شروع میں مصنّف نے صفحے بھر کی تمہید لکھی ہے، اس کو پڑھتے ہوئے مجھ پر ایک صدمہ سا گزر جاتا ہے۔ ان سرد اور بے آسرا سطروں کو ہم بھول سکتے ہیں اور نہ نظر انداز کر سکتے ہیں:

''اس کا بیش تر حصّہ لندن، پیرس اور ہندوستان واپس آتے ہوئے جہاز پر لکھا گیا۔ آج اسے دو سال سے زیادہ ہو گئے۔ اب میں مسوّدے کو پڑھتا ہوں تو اسے چھاپتے ہوئے رکاوٹ ہوتی ہے۔ یورپ میں کئی برس طالب علم کی حیثیت سے رہ چکنے کے بعد اور تعلیم ختم کرنے کے بعد چلتے وقت پیرس میں بیٹھ کر چند مخصوص جذباتی کشمکش سے متاثر ہو کر سو، ڈیڑھ سو صفحے لکھ دینا اور بات ہے اور ہندوستان میں ڈھائی سال مزدوروں، کسانوں کی انقلابی تحریک میں شریک ہو کر کروڑوں انسانوں کے ساتھ سانس لینا اور ان کے دِل کی دھڑکن سننا دوسری چیز ہے۔ میں اس قسم کی کتاب اب نہیں لکھ سکتا اور نہ اس کا لکھنا ضروری سمجھتا ہوں—''

مصنّف کو اپنے بیان کی صراحت کی ضرورت بھی نہیں محسوس ہوتی۔ اپنے لکھے سے اس کی علی الاعلان بےتعلّقی بڑھ کر بے زاری بنتی ہوئی دکھائی دیتی ہے۔ اگر یہ محض ایک شخص کا اپنی تخلیقی کاوش کے بارے میں تحقیری روّیہ ہوتا تو یہ ساری بات بس ایک انفرادی واردات ہی رہتی جسے نفسیاتی اُلجھن کے طور پر بھی دیکھا جاسکتا تھا۔ لیکن اس کی تہہ میں کہیں زیادہ گمبھیر روّیہ ہے۔ مصنّف یہ کہنا شروع کرتا ہے کہ وہ ایسی کتاب نہیں لکھ سکتا — سب جانتے ہیں کہ ہم اپنی بہترین کتابوں کو دوبارہ نہیں لکھ سکتے اور ان جیسی کتابوں کے لکھنے پر اختیار نہیں رکھتے — لیکن وہ اپنی مجبوری کا بیان نہیں کر رہا، وہ تو فیصلہ سُنا رہا ہے کہ یہ لکھنا ہی غیر ضروری ہے۔ وہ صرف اپنے لکھے سے مُنکر نہیں ہو رہا، وہ تو سرے سے لکھنے ہی کے عمل کو غیر ضروری قرار دے رہا ہے۔ محمد سلیم الرحمٰن نے اسے ٹھیک ہی پکڑا ہے کہ:

> ''یہاں لکھنے کے عمل کے بارے میں ایک ڈھکا چھپا سا تحقیری روّیہ موجود ہے۔ فکشن نگاری کو ایک انفعالی سرگرمی گردانا گیا ہے جو عمل پسندی، سرگرم شراکت، فعال مشغولیت وغیرہ کے مقابلے میں کوئی حیثیت نہیں رکھتی —''

یہ ترقّی پسند ادب کا ایک اور مرکزی ڈائلیما ہے کہ ادب، مقصد کے تابع سرگرمی ہے اور اگر یہ مقصد عملی کام کے ذریعے تیز تر اور دیرپا طریقے سے حاصل ہوجائے تو پھر ادبی تخلیق کا کھکھیڑ اُٹھانے کی ضرورت ہی کیا۔ ادب کے غیر افادی ہونے کے اس خیال کے ڈانڈے مولانا حالی کے اس فقرے سے مل جاتے ہیں جب انہوں نے غالب کے بارے میں لکھ دیا تھا کہ ان کی زندگی میں سوائے ان کی شاعری کے کوئی اور مہتم بالشان کارنامہ نہیں۔ اب کوئی پوچھے کہ غالب کی ایسی شاعری کے بعد اس سے بڑھ کر کسی اور کارنامے کی گنجائش رہ کہاں جاتی ہے؟ حالی کے اس جملے کے بارے میں، میں پہلے بھی لکھ چکا ہوں، جسے یہاں دُہرانے کی ضرورت نہیں مگر اس خیال کے مُضمرات بہت دور تک دکھائی دیتے ہیں، بلکہ شاعر و ادیب سے ''مفید'' کام کرنے کی توقّع اور ایسا نہ کر سکنے پر ناقدری کا یہ شاخسانہ آج تک کسی نہ کسی شکل میں موجود ہے جب ہم ادیب کو موجودہ معاشرے میں بڑی حد تک بے اعتبار ہوتے ہوئے دیکھ رہے ہیں۔ سجاد ظہیر کو اعتراض کرنے کے لیے کوئی غالب نہ ملا تو انہوں نے اپنے لکھے پر ہی خطِ تنسیخ پھیرنے کی کوشش کر ڈالی۔ ناول کی تمہید دراصل وہ قہرِ درویش ہے جو جانِ درویش تک محدود رہتا ہے۔

''اب نہیں لکھ سکتا'' سے ''لکھنا غیرضروری سمجھتا ہوں'' ایک پوری کہانی ہے جو اپنی اصل میں ان کہی ہے۔ ہم جانتے ہیں کہ سجاد ظہیر نے پھر افسانہ و ناول کا رُخ نہ کیا۔ انہوں نے تنقید تو لکھی—— غالباً لوگوں کو نظریاتی سمت فراہم کرنے کے لیے—— اور طبیعت نے اپج کی تو شاعری بھی کر ڈالی مگر ناول کے کوچے میں ان کی آوارہ خرامی اس ایک کتاب کے بعد بند ہوگئی۔ یہ صنف بھی ان کے لیے کوچۂ ملامت بن گئی۔ اس ناول کا اصل پریشان کن مسئلہ، خود اس کے مصنّف کے ہاتھوں اس کا abandonment ہے جو ناول شروع ہونے سے پہلے ہی تمہید کے ایک صفحے میں سرانجام پا جاتا ہے۔ ہم پہلے ہی سے جان لیتے ہیں کہ ناول شروع ہونے سے پہلے ختم ہوجائے گا بلکہ اس مصنّف کی ناول نگاری کا باب بھی۔ ناول کی دلکشی، جو اگلے چند صفحات سے ہویدا ہونے لگتی ہے، خود اپنے آپ پر ایک طنز معلوم ہونے لگتی ہے۔ مصنّف نے جیسے ہمارے پیروں تلے سے زمین کھینچ لی۔

سجاد ظہیر نے آخر ایسا کیوں کیا؟ وہ جس آدرش پر یقین رکھتے تھے، وہ ان کے لیے زندگی کی ہر حقیقت سے فزوں تر تھا اور اس کے حصول کے لیے انہیں کسی قربانی سے دریغ بھی نہیں تھا۔ ناول نگاری سے اجتناب ان کا شعوری فیصلہ تھا۔ مجھے شک ہے کہ اس کے بعد وہ ناول شاید لکھ ہی نہ پائے ہوں ورنہ جس دور میں ''پگھلا نیلم'' کی شعری کاوشیں ان کی توجّہ حاصل کرتی ہیں، اس دور میں ناول کی طرف رجوع بھی کر سکتے تھے۔ یا پھر اس وقت تک ناول کی میوز ہی ان سے انتقاماً خفا ہوچکی ہو۔ تخلیق کی دیوی اس بے طرح ٹھکرائے جانے کو بھلا کیسے معاف کرسکتی ہے۔ ٹی ایس الیٹ کے بقول: After such knowledge what forgiveness?

معافی کی گنجائش ہے اور نہ سجاد ظہیر کو اس کی خواہش۔ محمد سلیم الرحمٰن نے اپنے محولہ بالا مضمون میں—— جو میرے نزدیک اس ناول پر لکھا جانے والا سب سے عمدہ اور مفید مطالعہ ہے—— برملا کہہ دیا ہے کہ ''سجاد ظہیر کا نام جدید اُردو ادب کے فراریوں کی فہرست میں درج ہے—— ادب ہی وہ میدان تھا جس میں پاؤں جما کر وہ کوئی کارنمایاں انجام دے سکتے تھے اور انہوں نے ہمیں ممنون ہونے کا موقع فراہم کرنے سے انکار کردیا——''

آگے چل کر وہ سوال اُٹھاتے ہیں:

''سجاد ظہیر جیسے شخص سے اتنی چونکا دینے والی غلطی کیسے ہوئی۔ آخر انہیں

یہ کیوں نہ سُجھائی دیا کہ انقلابی سرابوں کے پیچھے بھاگتے پھرنے کے بجائے بطور فکشن نگار وہ برصغیر کے عوام کی بہتر خدمت کر سکتے ہیں؟''

ایسے سوالوں کا جواب بھلا کیا ہوسکتا ہے۔ اس پر مارسل پروست کی وہ بات یاد آئی جو محمد حسن عسکری نے بھی دہرائی ہے کہ زندگی ہر شخص کے سینے میں ایک کتاب لکھ دیتی ہے مگر کچھ لوگ اس کتاب کے پڑھنے سے بچنے کے لیے کیا کچھ جتن نہیں کرتے، یہاں تک کہ جنگ میں بھی شریک ہوجاتے ہیں۔ ناول سے بچنے کے لیے سجاد ظہیر نے جنگ نہیں تو انقلاب کا سہارا ڈھونڈا۔ یہ سجاد ظہیر ہی کی نہیں، اُردو ناول کی بھی محرومی ہے۔ اس محرومی میں سب سے زیادہ افسوس کی بات شاید یہ ہے کہ اس کا احساس بھی نہیں۔ سجاد ظہیر کے اس روّیے کا دوبارہ جائزہ لینے کی ضرورت ہے کہ ہمیں اب نئے سوالوں کا سامنا ہے۔ یہاں مجھے رولاں بارت کا یہ حوالہ بھی یاد آتا ہے—

Then comes the modern question: why is there not today (or at least so it scems to me), why is there no longer an art of intellectual persuasion, or imagmation? why are we so slow, so indifferent about mobilizing narrative and the image? Can't we see that it is, after all, works of fiction, no matter how mediocre they may be artistcally, that best arouse political passion?

یہ امکان سجاد ظہیر کے گمان میں نہیں آیا لیکن کیا ان کے اس ناول کے بعد ہم اسے نظر انداز کر سکتے ہیں۔ جب اُردو ناول سے فن کاری بھی گئی اور سیاسی جوش و جذبہ بھی رخصت ہوا۔

لندن میں دُھند پھیلی ہوئی ہے— ناول بڑی سادگی سے مگر بہت Precise انداز سے شروع ہوجاتا ہے:

''لندن نہایت گھنے، زردی مائل، گاڑھے، تاریک کہرے سے ڈھکا ہوا ہے، ایک ایسا لحاف جو نم ہو، اور ٹھنڈا ہو، جس سے ہمارا سارا جسم اور خصوصاً ناک منھ ڈھانپ دیا جائے، سانس مشکل سے لی جائے، سانس لیتے وقت یہ معلوم ہو کہ تر دھواں پی رہے ہیں، ہر چیز پر مہین مہین پانی کے قطرے جمے ہوئے ہیں، سردی زیادہ نہیں، لیکن جتنی بھی ہے تکلیف دہ ہے۔ تیسرا پہر ہے لیکن معلوم ہوتا ہے رات ہوگئی۔ سڑک کی روشنی میں چمک نہیں، اندھیرے اور روشنی میں معلوم ہوتا ہے لڑائی

ہورہی ہے۔ کبھی کبھی کہر کے ہلکے ہوجانے سے گیس کی روشنی چمک اُٹھتی ہے—"

بیانیہ سادہ ہے اور تکنیک براہِ راست۔ موسم کے evocation میں واقعیت ہے اور تصویر کشی، لیکن جلد ہی اندازہ ہوجاتا ہے کہ یہ قصّے کا موڈ متعیّن کرنے کی کوشش بھی ہے۔ کردار ابھی اسٹیج پر نہیں آئے لیکن دُھند نے ان کی کیفیت مترشح کر دی۔ دھند کا پردہ رہ رہ کر چھٹتا ہے اور اندھیرے اور روشنی کی لڑائی کا بیان اس کشمکش کا leitmotif بن جاتا ہے جو ناول کا اصل قصّہ ہے۔ افراد سے بھی پہلے، ناول کے پہلے ہی لفظ میں ہم لندن کو پڑھ لیتے ہیں کہ اس نام کی اہمیت افراد سے کچھ اہم نہیں— کہرے سے بھی زیادہ، لندن وہ الاؤ ہے جس کے گرد رات گئے بیٹھے ہوئے لوگوں کے سائے غار کی دیوار پر بڑھنے، گھٹنے لگیں گے ایک ترتیب کے ساتھ۔ اس شہر کو اور ان واقعات کو ہم ان کرداروں کی وساطت سے ہی دیکھیں گے جن کو ناول نگار نے بیانیے کی حد تک بظاہر خاصی آزادی دے رکھی ہے۔ اس آغاز قصّہ کو پڑھتے ہوئے مجھے ہندوستان کے نہایت ذہین اور باکمال انگریزی ناول نگار امیتاوگھوش کا ایک مضمون یاد آتا ہے جس میں وہ بات تو بنیاد پرستی کی کر رہے ہیں، مگر اپنے استدلال کی قوّت سے ناول کی تکنیک کے اس پہلو کو بھی روشن کر دیتے ہیں۔

We who write fiction, even when we deal with matters of public significance, have no choice, no matter how lush or extravagant our fictions, but to represent events as they are refracted through our characters. Our point of entry into even the largest of events is inevitably local, situated in and focussed on details and particulars.

تکنیک کی حد تک بات صاف ہے اور اس ناول کا متن بھی اس عمل کو ظاہر کر رہا ہے۔ لیکن اگلے ہی جملے میں امیتاوگھوش ایک عجیب بات کہتا ہے جو یقیناً سجاد ظہیر کو قابل قبول نہ ہوتی:

To write of any event in this way is necessarily to neglect its political contexts.

گھوش کا سروکار ان contexts سے ہے جو فکشن لکھنے والے مناسب طور پر فراہم کر سکتے

ہیں۔ مگر واقعات اور کرداروں کے بہاؤ میں سیاسی سیاق وسباق سے جو دوری ہے، وہی عنصر سجاد ظہیر کے لیے قابلِ قبول نہ رہا ہوگا کہ وہ اس وقت تک کارہائے سیاست میں پُختہ ہو چکے تھے۔ اس ناول کا بیانیہ اسلوب سیاست سے بے گانہ وار آگے بڑھ رہا تھا، اسی لیے ان کو اس امکان کے ختم کرنے کے لیے ناول نگاری سے ہی روگردانی کرنا پڑی۔ سجاد ظہیر ایسے فن کار تھے کہ وہ بیانیے کے اپنے مطالبات اور منطق سے دغا نہیں کر سکتے تھے، سو اس لیے انہوں نے اس صنف میں لکھنے ہی کو ایک اعلانِ دست برداری کے ساتھ چھوڑ دیا۔ اب ان کے لیے عمل ہی سب کچھ ہے۔ لیکن معاملہ برعکس نکلا — عمل ختم ہو گیا اور کہانی باقی رہ گئی۔ انجام تو کہانی ہونا ہی تھا۔

سیاست بہرحال وقت کی محکوم ہے۔ لندن کی فضا بندی کے دوران پہلا کردار اس طرح متعارف ہوتا ہے کہ اس فضا سے اور شہر کی علامات سے نکلتا ہوا نظر آتا ہے:

> ''چھ بج کر دس منٹ ہوگئے۔ رسل اسکوائر کے انڈر گراؤنڈ اسٹیشن کی گھڑی پر بار بار اعظم کی نظر جاتی ہے۔''

اگلا ہی جملہ ہمیں اس کے ذہن کے اندر لے جاتا ہے۔ جہاں ہم اس کے خیالات کو ایک اندرونی خود کلامی یا interior monologue کے طور پر پڑھ لیتے ہیں اور ایک نہایت ہی impercebtable طریقے سے اور بہت آہستگی کے ساتھ مصنّف، شہر کی فضا سے کردار کے ذہن تک پہنچ جاتا ہے کہ ہمیں نہ دھچکا لگتا ہے اور نہ تفاوت کا احساس ہوتا ہے۔ بیان کی تکنیک کو برتنے میں سجّاد ظہیر کی ہُنرمندی کا یہ خاص انداز ہے۔

اعظم کو ہم جین کے انتظار کے عالم میں پاتے ہیں جب وہ غصّے کی کیفیات اور پچھلے واقعات کو ذہن میں دہرا رہا ہے۔ یہ کیفیت یک لخت بدل جاتی ہے جب راؤ وہاں پہنچتا ہے اور اعظم اپنی موجودگی اور کیفیت اس سے چھپائے نہیں چھپا سکتا، سبیلِ تذکرہ یہ بھی کہہ دیتا ہے کہ نعیم کے یہاں پارٹی میں جانا ہے۔ ناول کے مرکزی عمل کا وقوعہ اور دورانیہ یوں ایک ضمنی تفصیل کی طرح ڈھیر ج کے ساتھ سامنے آتے ہیں اور مصنّف نے یہ نہیں ظاہر کیا ہے کہ یہ جُزئیات آگے چل کر کس طرح کام آئیں گے۔ یوں وہ چھوٹی چھوٹی تفصیلات کو بھی ناول کے مرکزی عمل میں بھرپور طریقے سے کام میں لے آتا ہے۔

اب جو کردار سامنے آیا ہے، راؤ، وہ موجودہ ہندوستان کے ماہر ترقّی واقتصادیات، امرتیہ سین کے الفاظ میں argumentative Indian ہے۔ وہ لڑکی کے انتظار کو ہندوستان کی سیاست

پر اپنی جھنجھلاہٹ اور آزردگی سے transform کر دیتا ہے اور ناول کا موڈ، اپنی مخصوص آہستگی کے ساتھ عشقیہ کیفیت سے سیاسی حالات کی طرف مُڑ جاتا ہے۔ مصنّف یہ تمام تبدیلیاں، کرداروں اور واقعات کے ذریعے ہی سامنے لاتا ہے۔ وہ نہ تو manipulation کرتا ہے نہ نقطۂ نظر اوپر سے لادتا اور تھوپتا ہوا معلوم ہوتا ہے۔ سجاد ظہیر کرداروں اور ان کو پیش آنے والے واقعات کا احترام ان کی پوری انفرادیت کے ساتھ کرتے ہیں اور ان کا یہ رویّہ اُردو کے کم ناول نگاروں کو میّسر ہوا ہے۔ یہ مہارت ان بعض ''بڑے'' ناولوں میں کم یاب ہے جن کا تذکرہ و تجزیہ اسلوب احمد انصاری صاحب نے عقیدت و احترام کے ساتھ کیا ہے۔

لندن کی فضا، عشق میں مایوسی اور ہندوستان کی سیاست پر برہمی اور تاسف کے یہ مختلف تار اگلے باب میں ایک ساتھ گُندھ جاتے ہیں۔ جب کردار پب میں داخل ہوتے ہیں اور ایک بدمست شرابی کے شور وغل اور آوازے کسنے سے ایک ڈرامائی سین build-up ہوتا ہے:

''گینڈی کیسا ہے— اس کی بکری اچھی ہے؟ میں ہندوستان میں تھا۔ میں ۳ برس میں، نہ نہ تین برس ہندوستان میں فوج میں تھا۔ میں نے کلکتہ، دہلی، آگرہ، میرٹھ، پشاور سب دیکھا۔ کیل کٹا اچھا شہر ہے۔ میں نے خوب مزا کیا۔ ہندوستان میں لڑکیاں بہت اچھی ہوتی ہیں— ہلو، کیا ہوا؟ میری طرف سب لوگ کیوں گھور گھور کر دیکھ رہے ہیں؟''

پوری فضا میں ایک ناقابل بیان سا تناؤ ہے۔ ہمیں اندازہ نہیں کہ یہ تناؤ تشدّد کی طرف لے جائے گا یا کدھر؟ لیکن یہ تناؤ تشدّد سے حل ہونے والا نہیں، یہ حل نہ ہونے والے تصادم un-resolved conflict کی طرح آگے چلتا ہے۔ ایک اور کردار اس سے پہلے سگریٹ سلگا کر دیا سلائی واپس کرتے ہوئے کہتا ہے:

''ہندوستان بھر میں گڑبڑ ہو رہی ہے—''

پب کے اندر بیٹھ کر پوری صورتِ حال کرداروں کے مکالمے اور تبصرے کے ذریعے سے سامنے آتی ہے۔ ناول نگار کو اپنے مواد پر اس قدر گرفت اور فنّی control حاصل ہے کہ نہ اسے مداخلت کرنے کی ضرورت پیش آتی ہے اور نہ کسی کردار کے لیے ہم دردی حاصل کرنے کی۔ وہ واقعات کو اپنے بہاؤ میں جاری رہنے دیتا ہے۔ میں حیرت اور رشک کے ساتھ دیکھتا ہوں کہ اسے اپنے مواد پر کس قدر مضبوط گرفت حاصل ہے۔ فنّی نظم و ضبط کے ساتھ ساتھ جو عُنصر ہمیں اب مزید

حیران کرتا ہے، وہ ناول کی ہم عصریت ہے۔ یہ یقیناً اپنے دور کی آواز ہے، ایک خاص سیاسی و سماجی سیاق و سباق سے وابستہ اور پیوستہ، لیکن ''ہندوستان میں گڑبڑ'' اور اس پر تاسف ناموں کی ذرا سی ترمیم کے ساتھ آج کی بات بھی ہوسکتی ہے۔ ۳۶ء کے لندن کے پب میں بیٹھے ہوئے ہندوستانی طالب علم یا پھر نیویارک کے کسی بار میں جمع ہونے والے پاکستانی طالب علم— انداز گفتگو، رویے، ردِعمل— یہ سب کس قدر برمحل معلوم ہوتے ہیں۔ اپنے زمانے کے حالات و واقعات پر تبصرے کو سجاد ظہیر نے یہاں اس انداز سے لکھا ہے کہ وہ ہمیں آج بھی اپنی اور اپنے دور کی بات معلوم ہوتی ہے۔ جو پارٹی نعیم نے شروع کی تھی، وہ اب بھی چل رہی ہے، پرانے لوگ اُٹھ جاتے ہیں اور ان کی جگہ نئے لوگ آجاتے ہیں۔ سجاد ظہیر کے دور میں اس کے شرکا ایک مراعات یافتہ اشرافیہ سے تعلق رکھتے تھے، مگر آج کے پاکستان اور ہندوستان میں سے ان جیسے کردار درمیانہ طبقے سے بھی آتے ہیں۔

لندن گویا شطرنج کی بساط ہے جس پر ''دیسی'' مُہرے اپنی اپنی چال چل رہے ہیں۔ سجاد ظہیر نے ہندوستان کی جدوجہد کو جس فنّی نظم و ضبط کے ساتھ لندن کی اس بساط میں پوری طرح سمیٹ لیا ہے، وہ بجائے خود ایک فنّی قدر ہے۔ لندن ان کے موضوع کا ایک جزو ہے جس کو برتنے میں وہ اس مہارت سے کام لیتے ہیں جو ہمارے کتنے ہی افسانہ نگار اپنے شہر کو لکھنے میں فراہم نہیں کرسکتے۔ میں جس شہر میں رہتا ہوں، اس شہر کے بارے میں لکھے جانے والے خراب افسانے، جن میں ایک بڑی اور بُری تعداد میری ہی ذمّہ داری ہے، اس کی مثال ہے۔ ہندوستان کی کشمکش کو لندن کی اس ایک رات میں سمیٹ کر سجاد ظہیر نے colonial discourse کو اُلٹ دیا ہے۔ اور post-colonial بیانیے کی بنیاد استوار کر دی ہے۔ نوآبادیاتی نظام کا قائم کردہ ڈسکورس سجاد ظہیر کے دوست اور قریبی معاصر احمد علی کے Twilight in Delhi میں ایک کامیاب ادبی شکل اختیار کرتا ہوا نظر آتا ہے۔ ناول کا مواد سراسر ہندوستانی ہے مگر انگریزی میں لکھا گیا ہے، انگریزی ناول کے تمام تر لوازمات کے ساتھ۔ نہ جانے کیا وجہ ہے کہ احمد علی کے ناول میں ساری فضا پر ایک گھٹن سی طاری ہے۔ سجاد ظہیر کا مختصر سا ناول low-key رہتا ہے— کردار جانتے ہیں کہ ان کی جدوجہد کا محور دور کہیں سمندر پار ہے، مگر اس کے باوجود ان کے اضطراب اور تناؤ میں نہ تو کمی آتی ہے اور نہ وہ غیر حقیقی معلوم ہوتا ہے۔ حقیقت کا یہ الوژن سجاد ظہیر کی ایک اور کامیابی ہے۔

حقیقت اور واہمے کا یہ دھوپ چھاؤں کھیل بھی کرداروں کی زبانی بیان ہوتا ہے۔ نعیم سے

شیلا کی گفتگو کے دوران، جو دل سوزی اور دردمندی کے ساتھ لکھی ہوئی عشقیہ داستان کو اپنے اندر سمیٹے ہوئے ہے، ناتمام محبّت جو بلند آدرش کی خاطر اسی طرح قربان ہوجاتی ہے جس طرح سجاد ظہیر خود اپنی ادبی صلاحیت کی قربانی دینے والے تھے — یہ ٹکڑا مجھے آج بھی جاذبِ توجّہ معلوم ہوتا ہے:

''شیلا نے کہا، نہیں نعیم، نہیں، تم اور میں اس گتھی کو نہیں سُلجھا سکتے۔ میں سمجھتی ہوں کہ مسّرت کے بھی درجے ہوتے ہیں۔ جب ہم اپنی ذاتی، محدود خوشی کے تمام امکانات کھو بیٹھیں، اور ہمارے دِل یوں ویران ہوجائیں کہ ان میں یادوں کے بھوت کے سوا اور کچھ باقی نہ رہ جائے، تو پھر ہمارے لیے ان کھنڈروں کو چھوڑ دینا ضروری ہوجاتا ہے۔ زندگی تو رواں ہے۔ زندگی تو ہر وقت نئ نئ صورتوں میں ہمارے سامنے آتی ہے اور اب تو اس کا یہی تقاضہ ہے کہ ہم زیادہ اونچی سطح پر چلے جائیں اور وہاں سے زیادہ خوشیوں، زیادہ وسیع مسّرتوں کی جستجو کریں جو صرف ہماری ذات تک محدود نہ ہوں۔ بلکہ جن میں تمام انسانیت شریک ہو—

لیکن شیلا محسوس کر رہی تھی کہ آج وہ کھنڈر ویران نہیں بلکہ آباد ہیں۔ وہ جانتی تھی کہ یہ ایک کہانی ہے جو ختم ہوجائے گی۔ وہ سمجھتی تھی کہ اصلیت کی دُنیا دوسری ہے، لیکن اس وقت نعیم، یہ کمرہ، اس کی موجودہ زندگی، اسے سطحی اور نقلی معلوم ہورہی تھی۔ وہ یہی سوچ رہی تھی کہ بس وہی رات اصلی تھی—''

اس ناول کے کرداروں میں شیلا اور نعیم نمایاں ہیں جو اپنی افتاد اور تنہائی کی وجہ سے ایک دوسرے کی طرف کھنچے چلے آتے ہیں— لندن کی ایک رات کا ساتھ— مگر ان کے درمیان عشق واردات بن کر سامنے نہیں آتا۔ سجاد ظہیر نے ان کے خالص انسانی dimension پر زور دیا ہے، انہیں اسٹیریوٹائپ نہیں بنایا اور نہ انہیں ایسی stock situations سے گزرتے ہوئے دکھایا ہے جو مثال کے طور پر عزیز احمد کے بعض افسانوں میں ایک ہندوستانی مرد کے یوروپ سے گزرکر جنسی ایڈونچرزم اور بے راہ روی کی یبوست زدہ فینٹسی میں بدل دیتا ہے۔ وہ دونوں ایک محکوم قوم اور دوسری نوآبادیاتی طاقت کے افراد ہونے کے باوجود جنس وعشق کے ذریعے سیاسی طاقت کے کھیل میں مُبتلا نہیں کیے جاتے اور نہ ان کے درمیان ایسا تناوٗ اُبھرتا ہے جسے آج کل کی چلتی ہوئی زبان (Jargon) میں ''تہذیبوں کا تصادم'' قرار دیا جاسکے۔ سجاد ظہیر اپنے کرداروں پر مشرق اور مغرب کی

نمائندگی کا غیرضروری بوجھ نہیں لادتے۔ یہ کردار جہاں کے ہیں اور جہاں سے belong کرتے ہیں، وہیں کے نظر آتے ہیں۔ تہذیبوں کے تصادم کے موجودہ امکان سے پہلے، محمد حسن عسکری نے اُردو میں مغرب و مشرق کی آویزش کو خام خیالی گردانا تھا کہ ان دونوں فریقین میں اتصال کا نقطہ ممکن نہیں۔ سجاد ظہیر کے اس مختصر سے ناول میں نہ صرف یہ کہ کردار کسی ایسے مفروضہ تصادم سے دور ہٹ جاتے ہیں بلکہ مغربی location میں سراسر مغربی صنف کو مغربی انداز اور تکنیک سے برتتے ہوئے وہ اپنی مشرقی حسیّت اور طرزِ احساس سے دست بردار نہیں ہوتے، جو احترام محبّت اور دوسرے جذباتی مقامات پر مصنّف کے اوپر پوری طرح حاوی ہوجاتی ہے اور ہمیں مصنّف کے بارے میں بھی اندازہ ہوجاتا ہے کہ وہ کہاں سے آیا ہے۔ ہندوستان کے بے حد نفیس و نازک خیال افسانہ نویس نرمل ورما نے، جن کو جدید ہندوستان کا سب سے زیادہ یوروپین ادیب بھی قرار دیا گیا ہے، اپنے ایک بصیرت افروز مقالے میں ہندوستان اور یوروپ کے تہذیبی تعلقات کا تجزیہ کرتے ہوئے لکھا ہے کہ ان دونوں تہذیبوں میں امتیاز ہے تو تین رشتوں کی بنیاد پر — یعنی فطرت (نیچر)، وقت اور انسان کی اپنی ذات یا آتما سے تعلّق۔ ہندوستانی تصّور میں وقت، ماضی اور حال کے الگ الگ دھڑوں میں بٹا ہوا نہیں ہے اور نہ فطرت ایسی شئے محض ہے جسے تسخیر کیا جانا اور اپنے لیے appropriate کرنا لازمی ہو۔ شیلا اور ہیرن کی ملاقات کے پورے پس منظر میں فطرت بھی اس معصوم محبت میں شریک محسوس ہوتی ہے، محض خاموش تماشائی نہیں۔ لندن کی ایک رات کے کردار بھی اپنی اپنی جگہ مکمّل ہونے کے باوجود ایک وسیع تر نظام کا حصّہ ہے۔ نرمل ورما نے جن تہذیبی امتیازات کا ذکر کیا ہے، سجاد ظہیر کے اس مختصر سے ناول میں ان کا مطالعہ بھی کیا جاسکتا ہے۔

شیلا اور نعیم، ایک عورت اور ایک مرد، ایک انگریز اور ایک ہندوستانی کے درمیان، جو ایک دوسرے کے قریب آتے ہیں مگر الگ الگ دھاروں پر بہنے والے جزیروں کی طرح الگ اپنی اپنی سمت میں نکل جاتے ہیں، احساس کی سطح پر یہ تبادلہ ناول کا عروج سمجھا جاسکتا ہے، قصّے کا نقطۂ انتہا۔ حسّاس زبان میں لپٹا ہوا اور جذبات کو متاثر کرنے والا مقام۔ یہ ناول میرے لیے اسی کیفیت سے عبارت ہے اور یہی اُردو ناول میں سجاد ظہیر کی انفرادیت کا نقش ہے۔ ناتمام مگر متاعِ دِل کی طرح عزیز—

دسمبر ۲۰۰۵ء

افسانوی ادب کی نقّاد: شائستہ سہروردی

اُردو کے افسانوی ادب کے بارے میں قلم اُٹھانے والے معتبر اور صاحبِ نظر نقّادوں کا ایسا کال ہے کہ میں شائستہ سہروردی کو بھی ایک نقّاد کے طور پر ماننے کے لیے تیار ہوں۔ آخر انہیں اس صنفِ ادب کا نقّاد کیوں نہ مانا جائے، جب کہ انہوں نے انگریزی زبان میں اس موضوع پر ایک باقاعدہ اور مبسوط کتاب لکھ ڈالی اور اس مقالے پر ۱۹۴۰ء میں لندن یونیورسٹی سے پی ایچ ڈی کی ڈگری حاصل کی۔ دنیا کے بڑے علمی مراکز میں سے ایک کی مُہر تصدیق کے ساتھ یہ کام انہوں نے جس شخصی و خاندانی ماحول سے تعلق رکھتے ہوئے اور جس زمانے میں کیا، ایسے واقعات کارنامے کے زُمرے میں آتے ہیں۔ افسانوی ادب کی نقّاد کے طور پر شائستہ سہروردی کی اصل مشکل ان کے تنقیدی مطالعے یا تنقیدی طریقِ کار کی پیدا کردہ نہیں بلکہ ان کی اپنی شخصیت ہے—— وہ غیر معمولی طور پر با اثر ایک خاندان کی معزّز فرد ہونے کے ساتھ ساتھ، خود بھی سیاسی و ثقافتی لحاظ سے کثیرالجہات قسم کی شخصیت کی حامل تھیں، ایسی شخصیت جو قرۃ العین حیدر کو بھی، جنہیں بھی ہم غیر معمولی اور زندگی کے حجم سے بڑا (Larger thean Life) سمجھتے آئے ہیں، مثالی اور آدرشی نظر آتی تھی۔ ان تفصیلات میں جائے بغیر جو اِن کی اپنی کہانی کا حصّہ ہیں مگر اس کہانی کی دلکشی سے الگ جسے وہ اپنی اس کتاب میں سُنا رہی ہیں—— کہ وہ کون تھیں، کس خانوادے سے تعلق رکھتی تھیں، اِن کا خاندانی اور پھر ذاتی تعلیمی و ادبی پس منظر کیا تھا۔ ظاہر ہے کہ یہ تنقیدی سرگرمی اور تنقیدی عمل، ان کی اس کثیر الجہات شخصیت کا محض ایک پہلو ہے جو اس کتاب کی صورت میں سامنے آیا اور اس کتاب کے مکمل ہوجانے کے بعد دَب کر رہ گیا۔ وہ روایتی معنوں میں نقّاد نہیں

ہیں۔ اس کے باوجود انہوں نے اپنے مطالعے کی وسعت اور اپنے فہم و فراست سے کام لے کر ایک پورا باضابطہ جائزہ مرتّب کر ڈالا، جس کی اپنی بھی حیثیت ہے۔

ان کی ''شخصیت'' کے بارے میں تھوری بہت معلومات سے یہ اندازہ ہوجاتا ہے کہ اپنے موضوع سے ان کی دِل چسپی، ایک آزاد رو اور کشادہ ذہن کے مطالعے کا نتیجہ تھی اور اس مطالعے کی وجہ سے انہوں نے اپنے موضوع سے براہِ راست واقفیت اور ایک نوع کی جذباتی وابستگی کے ساتھ اس کا احوال قلم بند کیا ہے۔ وہ اس کہانی کا حصّہ نہیں ہیں مگر اب اس سے الگ نہیں معلوم ہوتیں۔ ان کی شخصیت اور خاندانی ماحول کی تشکیل میں ایک نمایاں حصّہ اِن اصلاحی ناولوں کا بھی تھا، جن کے بارے میں وہ اس کتاب میں قلم اُٹھاتی ہیں۔ اپنے موضوع سے یہ مناسبت، ایک نقاد کے طور پر اِن کی امتیازی خصوصیت ہے۔

بیگم شائستہ سہروردی نے یہ کتاب اپنے قیام انگلستان کے دوران ۱۹۳۷ء سے ۱۹۴۰ء کی مدّت میں لکھی۔ اپنی خودنوشت سوانح عمری ''فرام پردہ ٹو پارلی منٹ'' (۱۹۶۳ء) میں انہوں نے اس کا ذکر صفحے ڈیڑھ صفحے میں کیا ہے، اور وہ بھی اس کے لکھنے کے دوران اپنے گھریلو انتظامات، بچّوں کی دیکھ بھال اور چند ایک بزرگوں کی حوصلہ شکنی کے ذکر کے ساتھ کہ اب شادی بیاہ کے بعد اب یہ کاغذ قلم سنبھالنے کی کیا ضرورت ہے، مطلب یہ کہ اپنی سماجی حیثیت اور خاندانی مرتبے کے لحاظ سے فرائضِ منصبی نبھائے جائیں۔ یوں وہ اپنی کشمکش کے ایک پہلو کا ذکر تو کرتی ہیں مگر اس کتاب کی تصنیف سے متعلق باقی معاملات سے یوں ہی سادگی سے اور کسی قدر انکسار کے ساتھ گزر جاتی ہیں۔

یہ انداز بھی ان کے مزاج کا حصّہ تھا۔ عمر کے آخری حصّے میں جب وہ کراچی میں مقیم تھیں، مجھے اِن سے تھوڑی بہت ملاقات کا اعزاز حاصل رہا۔ عمر اور مرتبے میں بہت فرق کی وجہ سے یہ ملاقات احترام اور ایک فاصلے کی ملاقات تھی مگر خاندان کے بزرگوں سے قرابت کی وجہ سے وہ مجھ سے شفقت کے ساتھ پیش آتی تھیں۔ ۱۹۸۵ء میں جب میری شادی ہوئی تو انہوں نے اسی تعلق کی خاطر سے اپنے گھر پر کھانے کی دعوت کی۔ مجھے یاد ہے کہ اس دوران وہ بہت سادگی سے اپنے سب کام کرتی ہوئی نظر آئیں اور میں اِن کے کمرے میں بھرے ہوئے آثار — تصویریں، کاغذات، خاندانی نوادر دیکھ کر یوں حیران ہوتا رہا جیسے ہم زندہ تاریخ کے سامنے کھڑے ہوں اور بے تکلّفی کے ساتھ باتیں کر رہے ہوں۔ یہ بھی بہرحال ان کی شخصیت کے سحر کا ایک حصّہ تھا۔ مجھے

یاد ہے کہ ایک مرتبہ پروفیسر فرانسس پریچٹ کراچی آئی ہوئی تھیں تو ان کے ہمراہ ملاقات ہوئی تھی۔ اس وقت بیگم سہروردی آکسفرڈ یونیورسٹی پریس، کراچی سے اپنی کوئی کتاب اشاعت کے لیے تیار کر رہی تھیں۔ برسبیلِ تذکرہ ان کی اس کتاب کا ذکر آیا تو پروفیسر پریچٹ نے اِن سے فرمائش کی کہ اس کتاب کی بھی دوبارہ اشاعت کی منظوری دے دی جائے کیوں کہ یہ اپنے موضوع پر پہلی مبسوط کتاب ہونے کی وجہ سے تاریخی حیثیت کی حامل ہے، اسی لیے وہ اُردو درسیات میں یہ کتاب اب بھی استعمال کرتی ہیں اور تحقیقی حوالے کے لیے مفید سمجھتی ہیں۔ پروفیسر پریچٹ نے میرے حوالے سے یہ تجویز بھی پیش کی کہ میں اس کتاب کا ایک تعارف لکھ دوں۔ لیکن بیگم سہروردی اس کتاب کی اشاعت پر کچھ نیم رضامندسی رہیں۔ ان کا خیال تھا کہ اس میں ایک نئے باب کا اضافہ کر کے موجودہ زمانے تک لایا جائے، پھر اشاعت کے بارے میں سوچا جائے۔ خرابیٔ صحت اور دوسری مصروفیات کی وجہ سے وہ ترمیم و اضافے کا کوئی کام نہ کرسکیں اور اب آکسفرڈ یونیورسٹی پریس اس کتاب کو اصل صورت میں شائع کر رہی ہے۔ اس کتاب کی تاریخی حیثیت کے لحاظ سے یہی مناسب بھی ہے۔

اس کتاب سے پروفیسر پریچٹ کی واقفیت اور دِل چسپی پر مجھے تعجب ہوا تھا، اس وجہ سے اور بھی کہ میں نے یہ کتاب دیکھی تک نہ تھی۔ مغرب کی مختلف یونیورسٹیوں میں اُردو درسیات پر تحقیقی کام کرنے والوں کے ہاں تو اِس کے حوالے برابر نظر آتے رہے مگر میں نے اُردو کے نقادوں کے ہاں اس کا حوالہ نہیں دیکھا، ان نقادوں کے ہاں بھی نہیں جو افسانوی ادب کی تاریخ و تنقید پر اختصاص کے ساتھ لکھتے رہے۔ مصنّفہ کے انتقال کے کئی برس بعد جب مجھے اس کتاب کو پڑھنے کا موقع ملا تو اس کی افادیت کے کئی پہلوؤں کا انکشاف ہوا۔ تاخیر سے سہی، میں اس کتاب کا قائل ہوگیا اور یہی اس مختصر تحریر کی وجۂ تسمیہ بھی ہے۔

تنقید و تحقیق کے میدان میں بھی بیگم شائستہ سہروردی اپنی مخصوص سادگی اور پُرجوش انداز کے ساتھ چلی آتی ہیں۔ وہ تنقیدی تھیوری کے کیل کانٹے سے لیس نہیں ہیں اور نہ اِس درسی مکتبی انداز کی حامل جو پی ایچ ڈی کے مقالوں کو حوالوں کی بھرمار سے بوجھوں مارتے ہیں اور ''ناقابل پڑھ'' بنا دیتے ہیں۔ اِن کا اسلوب و انداز مجھے مولانا حالی کے ''سادگی، اصلیت اور جوش'' والے فارمولے کی یاد دلا دیتا ہے۔ اسی وجہ سے ان کے تنقیدی عمل میں وہ جاذبیت نہیں جو ان کے بعد آنے والے نقادوں کے ہاں آج بھی محسوس کی جاسکتی ہے۔ ان میں نہ تو ممتاز شیریں کا جیسا تجر

علمی اور ادبی تفحّص ہے اور نہ انگریزی کے نت نئے رجحانات سے واقفیت جو ممتاز شیریں کے تنقیدی عمل کی بنیاد فراہم کرتی ہے، اور نہ محمد حسن عسکری کی سی تخلیقی بصیرت جو افسانوی ادب کی تنقید کو نقدِ حیات سے جوڑ دیتے ہیں اور اپنی فکری صلابت کی وجہ سے ادب کو تہذیب وفکر حیات کے بنیادی مسائل سے وابستہ کر لیتے ہیں۔ بیگم سہروردی کی تنقید نہ تو شمس الرحمٰن فاروقی کی سی وسیع ذہنی دلچسپیوں کی حامل ہے اور نہ وارث علوی کی طرح ذہانت آمیز، چُلبلے اور چٹیلے نثری اسلوب سے آراستہ و پیراستہ۔ اس کے باوجود نقّاد کے طور پر بیگم سہروردی میں بعض ایسی خوبیاں ہیں جو افسانوی ادب کا جائزہ مرتّب کرنے والے ہمارے بہت سے دوسرے نقادوں میں نہیں۔

اپنی کتاب کے پہلے ہی جُملے میں وہ ناول کو بساطِ ادب کی نوارد صنف بھی قرار دیتی ہیں اور اس کا رشتہ انسان کی اس ازلی و جبلّی خواہش سے بھی جوڑ دیتی ہیں کہ کسی طور کہانی سُنی جائے۔ اس ابتدائیے میں انھوں نے انگریزی ناول کا ایک مختصر جائزہ شامل کیا ہے۔ کتاب کی اصل اشاعت کے دیباچہ نگار جناب اے ایچ ہارلے نے ''ہُنر مند مصنف'' کو اس بات پر سراہا ہے کہ افسانہ نویسی کی تاریخ اور بالخصوص برطانیہ میں ناول نویسی کی تاریخ درج کرنے سے اجتناب کیا ہے اور انگریزی ناول کا آغاز کار رچرڈسن اور فیلڈنگ سے متعین کرتے ہوئے ان کے حوالے کتاب میں استعمال کیے ہیں۔ انگریزی ناول میں دوسری تمام اقوام کے لیے سبق موجود ہونے کے بارے میں فاضل دیباچہ نگار نے جو کچھ لکھا ہے، اس سے اتفاق کیے بغیر مصنّفہ نے اس باب میں جو انداز اختیار کیا ہے، وہ بجائے خود اہم معلوم ہوتا ہے۔ یہ ضرور ہے کہ مصنّفہ اپنے زمانے کے عمومی انداز اور ادبی ذوق کی حامل ہے — چناں چہ وہ ولیم مرڈیتھ جیسے ناول نگار کا بڑے احترام وعقیدت کے ساتھ ذکر کرتی ہیں — لیکن وہ اپنے طور پر خاصی ''اپ ٹو ڈیٹ'' ہیں کہ ای ایم فورسٹر اور ورجینیا ولف کے ساتھ پروست، ڈی ایچ لارنس اور جیمز جوئس کا حوالہ دیتی ہیں اور اِن کے افسانوی عمل سے واقف نظر آتی ہیں۔ میں ان کو بہرحال اس پر داد دوں گا ورنہ ہمارے مدّرس نقادوں کا تو یہ حال ہے کہ آج کے زمانے میں بھی جوئس کو فرانسیسی میں ناول لکھنے والا ادیب قرار دیتے ہیں۔ یہ اور کسی کا ذکر نہیں، سجاد ظہیر پر قلم اُٹھانے والے ترقّی پسند جغادریوں کا حال ہے جب کہ شائستہ سہروردی — جو یقیناً پریم چند کی معتقد ہونے کے باوجود سراپا 'بورژوا' رہی ہوں گی — اپنے جائزے کو پایۂ تکمیل پر لاتے لاتے سجاد ظہیر کے ''لندن کی ایک رات'' تک آتی ہیں اور اس کے فنّی محاسن کا بھی ذکر کرتی ہیں۔ ''لندن کی ایک رات'' کو وہ ''مراۃ العروس'' اور ''توبتہ النصوح'' جیسے ناولوں کے ساتھ رکھ کر

اُردو زبان کے لیے سرمایۂ افتخار قرار دیتی ہیں اور اس کے برخلاف ایم اسلم، مجنوں گورکھ پوری اور نیاز فتح پوری کے بارے میں صاف لکھ دیتی ہیں کہ یہ کہنا مشکل ہے کہ بیس سال بعد کوئی ان کو پڑھے گا اور ان کی بس اسی قدر اہمیت ہے کہ یہ ۱۹۳۰ء میں مقبول عام افسانوں کا ''ٹائپ'' ہیں اور اس لیے تاریخی توجّہ کے مستحق۔ شائستہ سہروردی یہاں اپنے تشکیلی ماحول اور زمانے کے حاوی رجحانات کوتوڑتی ہوئی نظر آتی ہیں اور بعد میں آنے والے زمانے نے اِن کی اس رائے کی توثیق کی ہے۔

افسانوی ادب کے نقّاد کے طور پر شائستہ سہروردی کا تنقیدی منہاج نہ زیادہ پیچ دار ہے اور نہ Sophisticated۔ وہ کردار اور پلاٹ کے ساتھ ناول میں مصنّف کے ''نقطۂ نظر'' کا بھی خاص طور پر ذکر کرتی ہیں— ممکن ہے کہ یہ عُنصر ہنری جیمز سے دِل چسپی کی بدولت ان کے یہاں نمودار ہوا ہو، تاہم یہ اس موضوع پر وین بوتھ Wayne C. Booth کے فاضلانہ اصرار سے کئی دہائی پہلے کی بات ہے۔ دوسرا اہم تشکیلی عنصر یہ کہ ناول کے عروج کو ''زندگی کے بارے میں حقیقت پسندانہ رویّے'' کا نتیجہ ہے اور اپنے لہجے کے اعتبار سے ''جمہوری'' قرار دیتی ہیں کہ اسے عوام الناس سے سروکار ہے۔ ناول کے ساختیاتی ڈھانچے کے بارے میں وہ ای ایم فورسٹر کی مدّاح نظر آتی ہیں جو اس کی کتاب Aspects of the Novel کے مطالعے کا نتیجہ ہوسکتا ہے، مگر ناول کے صنفی ارتقاء اور خصوصیات کا گہرا ادراک اِن کے اس تنقیدی زاویے سے اور اپنے نقطۂ نظر سے واضح ہوجاتا ہے۔ وہ ان تنقیدی جھمیلوں میں نہیں پڑتیں جو اِن کی بساط سے باہر ہیں، اپنی دِل چسپیوں اور ذہنی استطاعت کے مطابق اپنے لیے راہ متعیّن کرتی ہیں اور اسی پر سبج سبج چلتی چلی جاتی ہیں کہ وہ ایک واضح "Climate of Opinion" (اسی دور کے شاعر آڈن کے ناقابل فراموش الفاظ میں) کی پیداوار تھیں، اور یہی ذہنی فضا ان کے تنقیدی عمل کی بنیاد فراہم کرتی ہے۔

ایک نقّاد کے طور پر شائستہ سہروردی بے پناہ خود اعتماد ہیں۔ وہ نہ تو اپنی تنقیدی بنیاد پر شک کرتی ہیں اور نہ اپنے موضوع کے دفاع میں ادعائیت یا شرمندگی کا شکار ہوتی ہیں۔ ان کا موضوع— اُردو کا افسانوی ادب— چوں کہ ان کے مطالعے کا مرکز ہے اس لیے ان کی تنقید کا بھی محور ہے، اور یہی بات ان کے لیے کافی ہے۔ نہ وہ اس کی تعریف میں زمین آسمان کے قلابے ملاتی ہیں اور نہ اسے مغربی ادب کا خواہ مخواہ ہم پلّہ ثابت کرنے کے لیے انہی حوالوں کی شرائط تک محدود ہوکر رہ جاتی ہیں۔ یہ ضرور ہے کہ ''مراۃ العروس''، ''توبۃ النصوح'' اور ''امراؤ جان ادا'' کے ساتھ

ایک ہی سانس میں ''گودڑ کا لال'' اور ''شوکت آراء بیگم'' کا بھی نام لے ڈالتی ہیں، گویا یہ سب ایک ہی وضع کی یا ایک ہی سی ادبی اہمیت کی حامل ہوں، اور ان تمام کتابوں کو دنیا کی کسی بھی زبان کے سرمائے کے ساتھ رکھنے پر تیار ہوجاتی ہیں۔ مگر نہ تو وہ غیر ضروری طور پر انگریزی ادب سے مرعوب ہیں اور نہ اپنے مطالعے کو موضوع پر لاد کر علم وفضل کی نمائش کی دلدادہ، جو ہمارے اکثر و بیش تر نقادوں کا وطیرہ رہا ہے اور جس ''کیچڑ'' میں، عسکری صاحب کے الفاظ کے مطابق، میں اپنے آپ کو بھی لوٹتے ہوئے پاتا ہوں۔ یوں شائستہ سہروردی کا سیدھا سبھاؤ اور خود اعتمادی مجھے قابلِ رشک معلوم ہوتی ہے۔ بلکہ میں تو یہاں تک کہوں گا کہ وہ اگر انگریزی پڑھ کر اُردو ادب کے بارے میں قلم اُٹھانے والے ان تمام لوگوں سے بدرجہا بہتر نظر آتی ہیں جو اُردو کے ہر ادیب کو یا تو کسی مغربی ادیب کا ہم سر قرار دیں گے اور انگریزی ادیب کے برابر نہیں تو پھر کوڑے پر پھینکنے کے لائق۔ چناں چہ رام بابو سکسینہ کے لیے ضروری ہے کہ نظیر اکبرآبادی کو اُردو کا شیکسپیئر قرار دے ڈالیں اور ممتاز شیریں کے لیے لازمی ہے کہ وہ منٹو کو موپساں اور بیدی کو ہمارا چیخوف قرار دے ڈالیں۔ اس کی بدترین مثال تو بیگم سہروردی کے ایک معاصر، ڈاکٹر محمد صادق کے ہاں ملتی ہے جنھوں نے اُردو ادب کی تاریخ انگریزی میں لکھتے ہوئے، جابجا اُردو کے ادیبوں کو کسی نہ کسی مغربی شاعر یا ادیب سے بھڑا دیا ہے اور اس بات پر برافروختگی کا اظہار کیا ہے کہ اردو کا ادیب بے چارہ کم تر ہی رہ گیا۔

لیکن اس اندازِ نظر کا تفصیلی ابطال الف رسل نے لکھا ہے اور اس کا عنوان یوں قائم کیا ہے—

How Not to Write the History of Urdu Litemture۔ شائستہ سہروردی نے اگرچہ ایک جگہ نذیر احمد کو جین آسٹن کا مثیل قرار دے ڈالا ہے، تاہم وہ اس قسم کی خام خیالی کی مرتکب کم ہوتی ہیں۔ ان کی تنقیدی رائے غلط ہوسکتی ہے مگر بے تکی اور بے بُنیاد نہیں۔

اُردو ادب کے بارے میں انگریزی میں لکھنے والے ان رعب کھائے ہوئے نقادوں کے ساتھ ساتھ وہ مجھے اُردو ادب کے بارے میں اُردو میں لکھنے والے ان ہیبت زدہ نقادوں سے زیادہ معقول معلوم ہوتی ہیں جو لکھتے وقت مدافعتی اور تخفیف زدہ (Reductionist) انداز نظر اپناتے ہیں۔ اسی لیے ان کی یہ کتاب افسانے کے بارے میں عبدالقادر سروری اور ناول کے بارے میں علی عباس حسینی اور ڈاکٹر احسن فاروقی جیسے محترم ادیبوں کی کتابوں سے زیادہ مفید ثابت ہوسکتی ہے۔ وہ علی عباس حسینی ہوں یا ڈاکٹر احسن فاروقی، ناول سے اپنی تنقیدی دِل چسپی کو اُردو میں اس صنف کے

بہتر سرمائے کی تفہیم وتعبیر کی غرض سے بروئے کار لانے کی کوشش میں صرف چند بڑے ناموں تک محدود ہوکر رہ جاتے ہیں۔ ناول کے ایک پورے دور کو وہ تشکیلی اور عبوری حیثیت سے دیکھتے ہیں کہ اِن کو اپنے تنقیدی جائزے میں صنف کے آغاز کے فوراً بعد ہم عصر یا جدید دور تک پہنچنے کی عُجلت ہے۔ اس راستے میں جو بڑے نام ہیں، ان پر رُکنے کے لیے تو وہ مجبور ہیں باقی سب چھوٹی منجھولی کتابوں کو وہ جلدی جلدی سمیٹ لیتے ہیں۔ نقّادوں کے اس روّیے کی وجہ سے ہمارے ہاں اِن ناول نگاروں کے کام سے واقفیت بھی ادھوری ہے اور ایک ادبی صنف کے طور پر ناول کی تشکیل اور اس کے سرمائے کی شیرازہ بندی کا احساس بھی خام۔ شائستہ سہروردی نے نذیر احمد اور شرر کے بعد ان سے متاثر ہوکر اسی انداز میں لکھنے والے ناول نگاروں پر علیحدہ باب قائم کیا ہے اور خاتون لکھنے والیوں پر علیحدہ باب۔ اسی طرح افسانے کے ضمن میں وہ ۱۹۰۰ء سے لے کر ۱۹۲۵ء تک افسانے کا جائزہ بھی لیتی ہیں اور ایک علیحدہ باب میں ان خواتین افسانہ نگاروں کے کام کو بھی موضوع بناتی ہیں جن کا کام جدید اُردو ادب میں ثقافتی معنویت (Cultural meaning) کے لحاظ سے نہ صرف ایک اہم واقعہ ہے بلکہ افسانے کے فروغ میں اس کے تشکیلی اثر کو نظر انداز کرنا مشکل ہے، حالاں کہ ہمارے محترم نقّاد یہ کام بھی آسانی کے ساتھ کرتے آئے ہیں۔

انیسویں صدی کی نثری اصناف کا جائزہ لیتے ہوئے، معروف محقق کرسٹینا ایسٹرہیلڈ (Christina Oesterheld) نے اپنے گراں قدر مقالے Entertainment and Reform میں ایک جگہ شائستہ بانو سہروردی (اکرام اللہ) کا حوالہ یوں دیا ہے کہ انہوں نے بعض ایسے minor ادیب بھی اپنے جائزے میں شامل کر لیے جن کو ڈاکٹر صادق چھوڑ جاتے ہیں۔ مقالے میں تو مثالیں موجود نہیں ہیں مگر مجھے فوراً محمدی بیگم کا نام یاد آتا ہے جن کے بارے میں عامر حسین نے عمدہ مقالہ بھی لکھا ہے اور تخلیقی طور پر ایک افسانے کی بُنت میں بھی شامل کیا ہے۔ شائستہ سہروردی کا ذکر کرنے کے بعد وہ اس اہم نکتے کی نشان دہی کرتی ہیں:

It seems that, in the process of canonising the history of Urdu Literature, a very rigid selection took place, resulting in the portrait of a few peaks in an other wise barren landscape. This is reflected in the currcula of Urdu at colleges and universities in India and Pakistan.

اسی مضمون میں آگے چل کر وہ میرے ایک پرانے مضمون ''حیرتی ہے آئینہ'' کا حوالہ دیتے ہوئے کہتی ہیں کہ یہ مضمون اُردو ناول کے مطالعات کے ایک مرکزی نقص کی طرف اشارہ کرتا ہے۔ مگر انہیں اعتراض ہے کہ میری اپروچ بھی ان چند بڑے ادیبوں تک محدود ہے جنھوں نے "high Literature"، یعنی ادبی حُسن و معیار کے حامل ناول میں نام حاصل کیا۔ ان کو شکایت ہے کہ مقبول عام ناولوں کا وسیع ذخیرہ تحقیق کے محور سے نسبتاً باہر رہا ہے جو تجارتی مقاصد کے لیے تیار کیا گیا۔ محترمہ کا اعتراض بجا ہے لیکن وہ یہ بھول گئیں کہ میں تنقیدی مضمون لکھ رہا ہوں، تحقیقی نہیں اور میرا موضوع اس دور کے ناول کی ساخت اور تنقیدی شعریات ہے، اس دور کی وہ سماجی، سیاسی کیفیت نہیں جو ان ناولوں کو ایک متن کے طور پر تیار بھی کرتی ہے اور اس معاشرے کی مخصوص سماجی اہمیت دے کر ایک مخصوص Production بھی بنا دیتی ہے۔ ادبی اہمیّت کے حامل چند بڑے بڑے ناموں کے اِردگرد بکھرے ہوئے وہ بہت سے چھوٹے یا کم اہم نام جو ایک پیچیدہ سماجی عمل کا نتیجہ بھی ہیں اور اس کے عکاس بھی، ان کا اندازہ شائستہ سہروردی کی اس کتاب سے ہوسکتا ہے کہ ان کا تعلق ان بڑے ادیبوں کے کارنامے سے کس طرح قائم تھا۔ کئی مختلف دھاروں پر مشتمل اور ایک نسبتاً قلیل مدّت میں واقع ہونے والے اس ارتقائی عمل کا جیسا اندازہ شائستہ سہروردی کے ان ابواب سے ہوتا ہے، نہ تو ڈاکٹر صادق کی کتاب سے ہوتا ہے اور نہ علی عباس حسینی اور ڈاکٹر احسن فاروقی کے تنقیدی جائزوں سے۔ اس اعتبار سے شائستہ سہروردی کی کتاب ناول اور افسانے کی صنفی تاریخ کے شعور سے زیادہ پُرمایہ نظر آتی ہے۔

پروفیسر کرسٹینا ایسٹر ہیلڈ کا محولہ بالا مقالہ انیسویں صدی میں ہندوستان کی ادبی تاریخ نویسی کے بارے میں اس مجموعۂ مقالات میں شامل ہے جسے India's Literary History کے نام سے اسٹوارٹ بلیک برن اور وسودھا ڈالمیا نے مرتّب کیا ہے (نئی دلّی، ۲۰۰۴ء)۔ اس کتاب کے مقدمے میں بعض ایسے امور کی نشان دہی کے ساتھ ساتھ کہ جن سے مجھے شائستہ سہروردی کی کتاب کی تنقیدی افادیت کو سمجھنے میں مدد ملی۔ انیسویں صدی کے ادبی مورخوں کے بارے میں یہ اعتراض بھی کیا گیا ہے کہ وہ نوآبادیاتی/قوم پرست تفریق پر توجّہ صرف کرکے انیسویں صدی کے تمام تر ادب کو اسی تفریق کی پیداوار قرار دے کر یا محض نوآبادیاتی تشکیل یا قوم پرستانہ ردِعمل سمجھنے لگتے ہیں۔ اسی طرح وہ روایت اور جدیدیت (modernity) کے درمیان یوں درجہ بندی کرتے ہیں کہ جیسے وہ ساکت اور monolithic حقیقتیں ہوں۔ فاضل مرتّبین کا نقطۂ نظر یہ ہے کہ

Tradition and modernity weve themselves mediated and constructed through the complex cultural interaction that characterises this century...

اس صدی سے ان کی مراد ظاہر ہے کہ انیسویں صدی ہے جو ان کی کتاب کا اصل موضوع ہے۔ لیکن روایت اور جدیدیت کے بارے میں ایک سیاہ بر سفید اور دوقطبی روّیہ — جو چیز سفید نہیں، وہ سیاہ ہے۔ لہٰذا ہر وہ چیز جو روایت نہیں، جدید ہے۔ سفید اچھا ہے، سیاہ برا۔ اسی طرح روایت بھی — معاصر اُردو تنقید میں بارہا دیکھنے میں آتا ہے۔ سادہ ہونے کے باوجود، شائستہ سہروردی اسی نوع کی سادہ لوحی سے آزاد ہیں۔

ایک نقاد کے طور پر ان کو یہ آزادی، اپنے موضوع سے دِل چسپی و وابستگی نے عطا کی ہے۔ وہ اپنے موضوع کے بارے میں اپنے مطالعے کی روشنی میں بے تکان اس طرح لکھے جاتی ہیں کہ انہیں اس طرح کے امکانی خطرے نہ تو نظر آتے ہیں اور نہ مول لینے پڑتے ہیں۔ وہ اپنی پسند کی اور جمع کی ہوئی کتابوں کو کم وبیش زمانی ترتیب میں رکھ لیتی ہیں اور ان کا ایک اجمالی جائزہ لینے میں مشغول ہوجاتی ہیں۔ ان کا ادبی طریقِ کار وہی پرانا دھرانا، اولڈ فیشنڈ طریقہ ہے — مطالعہ۔ اس کے سوا ان کا کوئی مطمحِ نظر نہیں۔ وہ کتابوں کو پڑھ کر اور بعض مرتبہ جوڑ کر رائے قائم کر لیتی ہیں اور پھر اس رائے کا بے کم و کاست اظہار کر دیتی ہیں۔ ان کی یہ رائے براہِ راست مطالعے اور واقفیت سے پیدا ہوئی ہے، اور نقاد کے طور پر یہی ان کے تنقیدی اوزار ہیں۔ اِن ہی کے ذریعے سے وہ تنقیدی یا اقداری فیصلے تک پہنچتی ہیں۔ مثال کے طور پر وہ شرر کے بارے میں لکھتے ہوئے اور شرر کی خاصی بڑی تعداد میں کتابوں کو کھنگالنے کے بعد رائے ظاہر کرتی ہیں کہ تاریخی ناولوں سے کہیں زیادہ، شرر کے معاشرتی ناول اہم ہیں۔ یہ رائے ہمیں چونکاتی ضرور ہے لیکن شرر کے افسانوی سرمائے کو اس کے بعد نہ تو پھر اس طرح کھنگالا گیا ہے اور نہ کسی دوسرے نقاد نے یہ رائے ظاہر کی ہے۔ اس اعتبار سے وہ شرر کے نقادوں میں بھی منفرد ہیں اور اُردو افسانوی ادب کے نقادوں میں بھی۔

شائستہ سہروردی کی واقفیت عمودی ہی نہیں اُفقی بھی تھی کہ اس میں زمانی ابعاد بھی شامل ہیں۔ وہ اپنی واقفیت کو پرانی داستانوں اور فورٹ ولیم کالج سے شروع کر کے سجاد ظہیر، احمد علی، رشید (جہاں) ظفر اور عصمت چغتائی تک لے آئی ہیں۔ بلکہ انہوں نے تو احمد ندیم قاسمی کا بھی ذکر کر رکھا

ہے۔ یوں اس اعتبار سے دیکھا جائے تو ہمارے بزرگ قاسمی صاحب اس پُل کی طرح نظر آتے ہیں کہ جس سے تاریخ کا ایک دھڑا آج کے ہمارے اس دور سے جاملتا ہے۔ اصل میں شائستہ سہروردی کو ایک زمانی Advantage اس دور کی بھی حاصل ہے کہ جب وہ لکھ رہی تھیں۔ ان کی کتاب کا زمانۂ تحریر وہ وقت تھا جب عصمت کے ساتھ ساتھ منٹو، کرشن چندر اور بیدی کی بہترین تحریروں کا وقت آ گیا تھا (اگرچہ شائستہ سہروردی کے ہاں اِن کا ذکر نہیں آ سکا۔ یاد کیجیے کہ جیمز نے ناول کے بارے میں اپنا شہرۂ آفاق مضمون لکھتے وقت ڈی ایچ لارنس کو کہیں ''خاک آلودہ عقب'' (dusty rear) میں رکھ کر دیکھ لیا تھا جو ناقد کی پیش بینی کی عجیب مثال ہے) لیکن انہیں یہ اعتماد تھا کہ وہ اُردو میں ناول اور افسانے کے ایک سنہرے دور کی دہلیز پر کھڑی ہیں اور بہتر مستقبل بس آیا ہی چاہتا ہے، آثار بتا رہے ہیں۔ وہ خوش گمانی اب قصّۂ پارینہ ہوئی۔ لیکن شائستہ سہروردی کی یہ کتاب پڑھ کر ہم اس زرخیز ماضی ہی نہیں بلکہ اس کے بخشے ہوئے تنقیدی اعتبار سے دوبارہ رشتہ استوار کر سکتے ہیں۔ اس اعتبار کی ہمیں آج کس قدر ضرورت ہے!

فروری ۲۰۰۶ء

پس نوشت

ان سطروں کو دوبارہ پڑھتے ہوئے اب یہ احساس ہورہا ہے کہ پروفیسر کرسٹینا ایسٹر ہیلڈ نے جس کمی کی نشان دہی کی ہے، وہ اپنی جگہ بہت اہم ہے اور میں نے جو نقطۂ نظر اختیار کیا ہے اس میں ترمیم اور اضافے کی گنجائش ہے۔ ناول کی صنف سے سروکار رکھتے ہوئے مجھے اپنی سابقہ رائے پر نظرِ ثانی کی ضرورت کئی حوالوں سے محسوس ہوتی ہے اور انیسویں صدی کے اردو ناول کے مطالعے کے لیے ان کو مدنظر رکھنا ضروری معلوم ہوتا ہے۔ اس دور کے اردو ناول نگار کے سامنے بھی وہی مسئلہ تھا جس کی طرف میناکشی مکھرجی نے ہندوستانی ناول پر اپنی کتاب میں کیا ہے کہ دو مختلف نظام ہائے اقدار کے درمیان ہم آہنگی و مصالحت اختیار کی جائے، ایک وہ جو غیر ملکی ادب کو پڑھنے سے حاصل ہورہی ہیں اور دوسرے وہ جو اپنے اردگرد کی زندگی میں موجود ہیں۔ اس اعتبار سے دیکھا جائے تو نذیر احمد اور مرزا ہادی رسوا کا معاملہ انگریزی بیانیے کے نمونوں سے اخذ و استفادہ سے کہیں زیادہ پیچیدہ اور گہرا ہے۔ وہ محض ایک ماڈل کو جذب نہیں کر رہے بلکہ اس انجذاب کے معاشرتی و تہذیبی لوازمات سے بھی نبرد آزما ہیں۔ ان ناول نگاروں کی اس مشکل کا اندازہ لگانا ہمارے عہد کی ایک اہم سماجی اور فکری تبدیلی سے ہم کنار ہونا ہے اور اس تبدیلی کا سراغ کسی اور صنف کی بانسبت ناول سے لگایا جاسکتا ہے۔ یہاں مجھے فرانکو موریتی اور ان کے رفقا کی اس ضخیم کاوش کے سامنے سرِتسلیم خم کیے بغیر چارہ نہیں کہ جس سے تعارف کے بعد یہ اندازہ ہونے لگتا ہے کہ ناول، زندگی کی کتنی بڑی قوت ہے جو مطالعے کی لذت کے ساتھ ساتھ حقیقت کے ادراک کے طریقے کو بدل سکتی ہے، انفرادی و ذاتی وجود کے ساتھ فرد اور معاشرے کے باہمی تعلق اور زبان و وقت کے

احساس کو عرفان و آگہی کی ایک نئی سطح پر لے جاسکتی ہے، ناول کے epistomiological تجزیے کا دوسرا رُخ ان معاشی عناصر کا مطالعہ بھی ہے جو قارئین کی مارکیٹ اور canon میں مختلف کتابوں کی شمولیت پر اثر انداز ہوتے ہیں۔ اس نہج پر اردو ناول کا مطالعہ سودمند بھی ہوگا اور شاید ہمیں اس صنفی سرمائے کے تنوّع اور ماحصل کو بہتر طور پر سراہنے کے قابل بنا سکے۔

۲۰۰۹ء

افسانہ، نیّر مسعود کے تنقیدی عمل میں

لکھنے والے کی حیثیت سے نیّر مسعود صاحب کے ادبی کیریئر کا آغاز اور ان کی شہرت کی خشتِ اوّل، نہ صرف یہ کہ افسانے سے نہیں، بلکہ افسانوی عمل کے بالکل اُلٹ، ایک اسکالر اور محقّق کے طور پر قائم ہوئی کہ جس میں تمام تر سروکار معلوم حقائق سے رہتا ہے اور تخیّل کی کارفرمائی اس کام کے اصولوں کے برخلاف اور بڑی حد تک مُضرت رساں ثابت ہوسکتی ہے۔ اس لیے کہ کسی محقّق کو بے اعتبار ثابت کرنے کے لیے اسے افسانہ نگار قرار دے ڈالنا کافی ہے۔ اپنے تحقیقی مطالعات کے دلائل و نفسِ مضمون میں نہیں، بلکہ نیّر مسعود صاحب نے افسانہ نگاری کو اپنی ادبی زندگی کے ایک نئے مرحلے کے طور پر اختیار کیا، اور اس طرح اختیار کیا کہ افسانہ اِن کی ادبی شناخت کا اہم جزو بھی بن گیا اور اِن کا شمار اُردو کے معدودے چند مُنفرد اور صاحبِ طرز افسانہ نگاروں میں کیا جانے لگا — جس طرح غزل کے شاعروں کے پورے غولِ بیابانی میں ایک آدھ ہی شاعر صاحبِ طرز کہلانے کا مستحق ٹھہرتا ہے۔ زبان و بیان تو خیر اِن کے کام کا اختصاص ٹھہرے، لیکن اس کے ساتھ ساتھ نیّر مسعود نے ماورائیت میں گُندھی ہوئی واقعیت، اشاریت و رمزیت سے مملو بیانیہ اور انسانی زندگی کی تنہائی، مجبوری، بے آسرا پن اور کیفیتِ ماحول کے اسیر ہوکر رہ جانے کو حکایت کا سا، وقت کی شرائط سے بظاہر آزاد انداز دے کر ہم عصر حقیقت کا روپ دیا ہے، وہ اُردو افسانے میں انھی کا حصّہ ہے۔

نیّر مسعود کے افسانے پڑھتے وقت ایک ابتدائی تاثر اس طرح کا بھی قائم ہوتا ہے کہ اس ایک ڈیوڑھی کو پار کرتے ہی ہم ایک محل سرا کے اندر داخل ہوگئے ہیں یا پرانی حویلی ہے جس میں کمرے بہت سے ہیں اور صندوق رکھے ہوئے ہیں، ہر کمرہ سرگوشیوں اور سایوں سے آباد ہے لیکن

جس نے ہمیں اندر آنے کا عندیہ دیا ہے، خود اس کا پتہ نشان نہیں ملتا۔ چھپن چھپائی کا ایک کھیل ہے جس میں کوئی کھیلنے والا اب بچّہ نہیں رہا، ہر ایک پھر بھی کھیلے جارہا ہے اور چور پکڑا نہیں جاتا۔ لکھنے والا اپنی کہانی کے تار و پود میں اس کامیابی کے ساتھ کم ہی مُنقلب ہوتا ہے جتنا کہ نیّر مسعود کے ہاں ہوا ہے۔ اِن کے افسانوں میں ایک ادبی عالم کی جھلک نظر آتی ہے اور اِس کی بیّن مثال اِن کا افسانہ ''طاؤس چمن کی مینا'' ہے۔ نوابی عہد کے لکھنؤ کے تہذیبی و سماجی پس منظر سے محقّقانہ واقفیت کے بغیر ایسا مستحکم Fabula (روسی ہیئت پرست نقادوں کے محاورے میں) حاصل نہ کر پاتا۔ بالکل اُسی طرح کہ جیسے محض اس سماجی پس منظر کے بارے میں مُستند معلومات کا ذخیرہ اس جیسے افسانے کو قائم نہیں کرسکتا۔ عالم کے ساتھ ساتھ اِس افسانے میں افسانہ نگاری کے ناقد کی ایک جھلک بھی نظر ضرور آجاتی ہے، خاص طور پر جہاں افسانہ اپنے اختتام کو پہنچتے پہنچتے گُریز کے اس ایک لمحے میں، جو اس افسانے کا اصل اختتام ہے، جہاں افسانوی عمل کے آگے بڑھنے کے لیے تنقیدی فیصلہ ناگزیر ہوجاتا ہے اور تنقید اپنا کام کرجاتی ہے۔

کہانی ایک تنے ہوئے تار کی طرح کھنچی جارہی ہے اور جب بادشاہ کی معزولی کے بعد اودھ پر انگریزوں کا اقتدار قائم ہونے کی ''خوشی'' میں ''قیدیوں کو آزادی'' ملتی ہے تو تناؤ جیسے یک دم ڈھیلا پڑنے لگتا ہے:

> ''از آں جملہ میں بھی تھا۔ ایسا معلوم ہوا کہ ایک پنجرے سے نکل کر دوسرے پنجرے میں آ گیا ہوں۔ جی چاہا لوٹ کر قید خانے میں چلا جاؤں، پھر فلک آرا کا خیال آیا اور میں ست کھنڈے کی سیدھی سڑک پر دوڑنے لگا۔
>
> گھر پہنچا تو سب کچھ پہلے کی طرح نظر آیا۔ فلک آرا پہلے تو مجھ سے کچھ کھنچی کھنچی رہی، پھر میری گود میں بیٹھ کر اپنی مینا کے نئے نئے قصّے سنانے لگی۔''

ایک پنجرے سے نکل کر دوسرے پنجرے میں آنے کا احتمال اور قید خانے میں لوٹ جانے کی خواہش خاصے واضح اشارے ہیں جن کی معنویت آشکار ہے لیکن گھر پہنچ کر سب کچھ پہلے کی طرح نظر آنے اور فلک آرا کے مینا کے ''نئے نئے قصّے'' سنانے میں بھی اشاریت اور Significance ہے جو اس کہانی کا نقطۂ منتہا یا عروج ہے۔ اس ابتر فضا میں معصوم بچّی کے مینا کے نئے نئے قصے سنانے کو ایک جُملے میں سمیٹ کر وہ افسانوی بیان مکمّل کر لیتے ہیں۔ اس سے پہلے کہ ہم اِدھر اُدھر بھٹکیں

یا قیاس آرائی کرنے لگیں، نوکِ قلم ایک وقفے کے بعد آگے بڑھتی ہے اور اس طرح کہ افسانوی عمل کی شرائط قائم ہوتی جارہی ہیں جب کہ ستم ظریفی یہ ہے کہ بظاہر افسانوی عمل کے قائم کرنے سے انکار کیا جارہا ہے:

''لکھنؤ میں میرا دِل نہ لگنا اور ایک مہینے کے اندر بنارس میں آ رہنا، ستاون کی لڑائی، سلطانِ عالم کا کلکتے میں قید ہونا، چھوٹے میاں کا انگریزوں سے ٹکرانا، لکھنؤ کا تباہ ہونا، قیصر باغ پر گوروں کا دھاوا کرنا، کٹہروں میں بند شاہی جانوروں کا شکار کھیلنا، ایک شیرنی کا اپنے گورے شکاری کو گھائل کر کے بھاگ نکلنا، گوروں کا طیش میں آ کر داروغہ نبی بخش کو گولی مارنا، یہ سب دوسرے قصّے ہیں اور اِن قصّوں کے اندر بھی قصّے ہیں۔

لیکن طاؤس چمن کی مینا کا قصّہ وہیں پر ختم ہوجاتا ہے جہاں ننھی فلک آرا میری گود میں بیٹھ کر اِس کے نئے نئے قصّے سنانا شروع کرتی ہے۔''

(''طاؤس چمن کی مینا، لکھنؤ، ۱۹۹۸ء، ص ۱۸۵۔۱۸۶)

یعنی انجام، نئے نئے قصّوں کا شروع ہونا ہے۔ In my beginning is my end۔ اپنی دُم مُنھ میں دبا لینے والے اساطیری سانپ کی طرح افسانے کا دائرہ پایۂ تکمیل کو پہنچتا ہے تو افسانہ نگار کی قوّتِ بیان کی مہارت کے ساتھ اِس کی تنقیدی بصیرت کا اندازہ بھی ہوجاتا ہے۔ نقّاد نیّر مسعود سے یہ ملاقات اچانک مگر اتنی بھرپور ہے کہ اس کا تاثر اِن کے تنقیدی مضامین بھی زائل نہیں کر سکتے۔

''طاؤس چمن کی مینا'' میں تو یہ نقش واشگاف ہوجاتا ہے۔ لیکن ''نصرت'' اور ''مارگیر'' سے لے کر ''رے خاندان کے آثار'' تک نیّر مسعود کے نمائندہ افسانوں میں تنقیدی شعور کی کارفرمائی افسانوی تعمیر کے ایک خاص جزو کے طور پر نظر آتی ہے اور اِن کی مخصوص افسانوی فضا میں اپنا کردار اس طرح ادا کرتی ہے کہ یہ شکل بھی ہمیں کسی اور معاصر افسانہ نگار کے ہاں نظر نہیں آتی۔

افسانہ نگاری سے بھی پہلے نیّر مسعود کی تنقید کا بطور خاص ذکر لازمی معلوم ہوتا ہے، جس کا مرکز ومحور خاص طور پر غالب رہا ہے، غالب کی علامت نگاری، رمزیت و اشاریت اور پیکر تراشی کا وہ عمل جو معنی میں کثرت کے امکان کو اُجاگر کرتا ہے۔ غالب پر مختصر سی کتاب اِن کے افسانوں اور

افسانوی تنقید سے پہلے شائع ہوچکی تھی، اس لیے ہم یہ سمجھنے میں حق بہ جانب ہوں گے کہ غالب کی بدولت وہ تنقید کے ایک نئے انداز سے آراستہ و پیراستہ ہوکر افسانے کی طرف آئے۔

یوں بھی نیّر مسعود بنیادی طور پر ایسے ادیب ہیں کہ جن کو کسی ایک خاص صنف یا انداز سے وابستہ کر کے محدود نہیں کیا جاسکتا۔ وہ افسانے میں تنقید کا رنگ پیدا کر سکتے ہیں تو تنقید میں افسانہ بھی بنا کر دکھا سکتے ہیں۔ رفیق حسین پر مضمون کا آخری حصّہ اس کی ایک مثال ہیں۔ برسوں پہلے انہوں نے شہزادہ جانِ عالم کا ایک کرداری مطالعہ ریڈیو کے لیے لکھا تھا، جو بعد میں اس سلسلے کے دوسرے مضامین کے ساتھ، بلراج مین را کے زیر ادارت ''شعور'' (نئی دلّی) میں شائع ہوا۔ فسانۂ عجائب ہی کے پیرائے میں افسانہ قالب بدل کر تنقید بن جاتا ہے اور تنقید کے قالب میں افسانے سے ایک نئی روح پھونک دی جاتی ہے۔

افسانوں سے الگ ہٹ کر دیکھیں تو نیّر مسعود نے ناول و افسانے پر بدّقتِ تمام قلم اُٹھایا ہے اور افسانوی ادب کی تنقید کے نام پر گنے چُنے مضامین ہی ہمارے ہاتھ لگے ہیں۔ شاید یہ بھی گُریز کی کوئی صورت (Reticience) ہو یا پھر ممکن ہے کہ اس کی تہہ میں یہ احساس ہو کہ تنقیدِ افسانہ کے ضمن میں جو کام کرنا تھا وہ فی بطنِ افسانہ کر ہی دیا، اس کے بعد کچھ کہتا گویا تحصیلِ لاحاصل ہے۔ افسانے کا نقّاد اگر خود بھی افسانہ نگار ہو تو اس کے ساتھ یہ مشکل درپیش آتی ہے کہ وہ شعوری یا لاشعوری طور پر اپنے افسانوی عمل یا ترجیحات کی تاویلیں پیش کرتا ہوا نظر آتا ہے۔ خیر، یہ کوئی شرعی عیب بھی نہیں، اس لیے کہ انتظار حسین کی تنقید میں شدّت اور چمک آتی ہی اس وقت ہے جب وہ اپنے ایسے کسی تعصّب کا جواز پیش کر رہے ہوں جو اِن کے افسانوی عمل سے پھوٹا ہے۔ اسی لیے تنقید میں انتظار حسین کا رنگ چوکھا آتا ہے اور اسی طرح نیّر صاحب نے بھی اپنے افسانوی عمل کے آس پاس وار کیے ہوتے تو شاید ہمیں اِن کے افسانوں کے مطالعے میں ایک ایسی سہولت حاصل ہوجاتی جو غیر ضروری ثابت ہوتی بلکہ نقصان دہ بھی۔

افسانے کے تار و پود میں نیّر مسعود بطور نقّاد جھلک اُٹھتے ہیں لیکن افسانے کی تنقید میں اس سے پہلے کہ افسانہ نگار اپنے حجرۂ مامون سے پاؤں باہر نکال پائے، محقّق برآمد ہوجاتا ہے۔ سرشار کے ''پی کہاں'' پر تنقید کرنے سے پہلے وہ پلاٹ کا خلاصہ بیان کرتے ہیں، یعنی ناول کے معلوم حقائق پہلے میز پر ہمارے سامنے رکھ دیتے ہیں، اس کے بعد قصّے کی طرف آتے ہیں۔ مضمون پھر بھی اپنی شرائط میں کامیاب ٹھہرتا ہے اس لیے کہ وہ معلوم حقائق پر اکتفا نہیں کرتے بلکہ ناول کے

تار و پود کوٹٹولنا شروع کر دیتے ہیں اور ''واقعات کی پیشکش اور ابواب کی ترتیب'' میں تبدیلی کا نقشہ مرتّب کرنے کے بعد، بلکہ ان ہی کے ذریعے سے اس انکشاف تک پہنچتے ہیں:

''ناول کی اصل کہانی یا پلاٹ کا اس کے ابواب سے مقابلہ کرنے پر یہ حقیقت سامنے آتی ہے کہ سرشار نے اپنے بیانیے میں کچھ ایسے تصرفات کیے ہیں کہ کہانی کی زمانی ترتیب اور ناول کی بیانی ترتیب میں فرق ہوگیا ہے —''

وہ اس فرق کی محض نشان دہی کر کے نہیں رہ جاتے بلکہ اس اجمال کی تفصیل میں بھی کسی قدر جاتے ہیں اور اس بیان میں وہ ناول کی ساخت، اس کی Mechanics بلکہ اپنے استعمال کردہ الفاظ کے مطابق ''ناول کی اصل بافت'' تک پہنچتے ہیں اور بعض ایسے نتائج اخذ کرتے ہیں جن کو اصولی درجہ دیا جاسکتا ہے:

''قصّے میں دِل چسپی اور تجسّس برقرار رکھنے کی ایک صورت یہ بھی ہوتی ہے کہ اس کی رفتار تیز کردی جائے۔ سرشار نے اس صورت سے بھی کام لیا ہے اور اس کے لیے یہ طریقہ اختیار کیا ہے کہ ناول کے ابواب کو زماں و مکاں کی بہت چھوٹی چھوٹی اکائیوں میں تقسیم کر دیا ہے —''

O

''سرشار نے ناول کو خطِ مستقیم پر آگے نہیں بڑھایا ہے جس میں واقعات اُسی ترتیب سے بیان ہوتے ہیں جس ترتیب سے پیش آتے ہیں۔ ''پی کہاں'' میں انہوں نے قصّہ گوئی کی ان حرفتوں سے کام کیا ہے جو آگے بڑھ کر اُردو فکشن میں بہ کثرت اور بہ خوبی استعمال ہوئیں —''

O

''اس سرسری حوالے کے بجائے اگر اِن واقعات کی تفصیل کو ناول کے ایک باب میں براہِ راست بیان کیا جاتا تو ناول میں تاثیر پیدا ہوسکتی تھی —''

O

''جا بہ جا اس کا بیانیہ تجسّس سے زیادہ اُلجھن پیدا کرتا ہے۔ تجسّس کا اُلجھن میں بدل جانا کہانی کی تاثیر میں زہر کا کام کرتا ہے —''

O

کہانی کی تاثیر میں زہر کا فقرہ افسانہ نگار کے قلم سے لکھا ہوا معلوم ہوتا ہے۔ اور پھر ''ناول کی اصل بافت'' کی تفتیش انہیں ناول کے بارے میں اقداری فیصلے تک لے جاتی ہے۔

لیکن یہ محققانہ جستجو ہر جگہ اِن کے کام نہیں آتی۔ بعض جگہ اِن کے پاؤں میں بیڑی بن جاتی ہے۔ قصّے کے پلاٹ کا جائزہ وہ عزیز احمد کے دو تاریخی ناولوں پر اپنے مضمون کے شروع ہی میں مرتّب کر لیتے ہیں اور اس ترتیب کا نقشہ مضمون کے پہلے حصّے پر مشتمل ہے۔ لیکن یہ جائزہ انہیں ان ناولوں کی ساخت، معنویت یا اہمیت کے بارے میں کسی فیصلے یا نتیجے تک پہنچنے میں مدد نہیں دیتا۔ بلکہ وہ تیمور کی تواریخ میں اِن واقعات کے بیان سے دل چسپی لیتے ہیں، جو افسانوں کے نفسِ مضمون کا حصّہ ہیں، اور تاریخی مآخذ کی تلاش میں ہیرلڈ لیمب کی ان کتابوں تک پہنچتے ہیں جن کا ترجمہ عزیز احمد نے کیا تھا۔ وہ ہیرلڈ لیمب کے اسلوب، اس اسلوب کے عزیز احمد کے اسلوب پر اثرات اور مولوی عنایت اللہ دہلوی کے تراجم سے تقابلی جائزے کی طرف نکل جاتے ہیں۔ یہ ضرور ہے کہ وہ عزیز احمد کے اسلوب بیان کے بارے میں عمدہ نکتے پیش کرتے ہیں جن کی طرف عزیز احمد کے نقادوں کی نظر نہیں گئی تھی۔ لیکن بات اسلوب تک محدود رہتی ہے۔ اسلوب سے بڑھ کر افسانے کے محیط تک نہیں آتی۔ مضمون کا تنقیدی محاکمہ اس وقت زور پکڑتا ہے جب اسلوبیات کے جائزے سے آگے بڑھ کر، اس عُنصر کی شمولیت کے ساتھ ناول کا بہ طور ایک مکمل فن پارے کا جائزہ لینے لگتے ہیں:

> ''اِن افسانوں کو پڑھ کر عزیز احمد کی قدرتِ تحریر اور خیال اور بیان کو ہم آہنگ کر دینے میں ان کے غیر معمولی سلیقے وغیرہ کا اندازہ تو ہوجاتا ہے— اور یہ اندازہ اِن کے دوسری قسم کے افسانوں کو پڑھ کر بھی ہوسکتا ہے—''

یہاں تعمیر میں خرابی کی صورت بھی مُضمر ہے۔ سلیقے کے بعد وغیرہ کا استعمال چغلی کھا رہا ہے کہ نقاد سطح پر واپس آ کر مضمون کا بیان سمیٹنا چاہ رہا ہے۔ ''دوسری قسم کے افسانوں'' سے ملنے والے اندازے میں ایک اور سراغ مل رہا ہے، جس کو وہ خود یہیں پر چھوڑ دیتے ہیں، اس کو آگے ترقّی نہیں دیتے۔ اس نشان کو یوں ہی چھوڑ دینے کے بعد، وہ ''تاریخ محض یا طبع زاد کہانی'' کے بجائے تاریخی فکشن کے امتیازات بیان کرنے لگتے ہیں۔ یہ بیان بڑی حد تک عمومی رہتا ہے، اس لیے کہ دلائل کا بہاؤ نقاد کو ایک اور سمت میں لے جاتا ہے— پڑھنے والے کے ذہن میں، قدرے مانوس تاریخی موضوع کا تصوّراتی نقش، اور اسے کس طرح بدلنا چاہیے کہ ''پڑھنے والے کو محسوس نہ ہو، خواہ وہ بدل بھی جائے'' اور پھر یہ کہ ''ان افسانوں کے جذئیات کی پیشکش میں انہوں (عزیز احمد) نے صرف تخیّل پر تکیہ نہیں کیا ہے۔''

اس طرز استدلال سے زیادہ وقیع مضمون کا وہ ٹکڑا ہے جہاں وہ ایک narrative device کے طور پر فلیش بیک کے استعمال کا تجزیہ کرتے ہیں اور اس کے ذریعے سے عزیز احمد نے جس مہارت کا مظاہرہ کیا ہے، اس کی تحسین کرتے ہیں۔ تحسین بجائے خود اچھی بات ہے لیکن اس کا تفہیم سے منسلک ہونا، تنقیدی عمل کی تکمیل کے لیے ضروری ہے۔ اسی مضمون سے نیّر مسعود کے تنقیدی امتیاز کا اندازہ ہوجاتا ہے اور ان کی تنقیدی حدود کا بھی۔ وہ یہاں فلیش بیک کے استعمال اور کہانی کے بیان میں مہارت کا ذکر کرتے ہیں لیکن ساخت تک محدود رہ کر۔ وہ معنویت کی طرف آتے آتے ٹھہر جاتے ہیں اور یوں موضوعِ بحث افسانوں کی مجموعی حیثیت کے بس ایک رُخ پر مُرتکز ہوکر رہ جاتے ہیں، اِس سوال کے بھنور میں نہیں اُترتے کہ فنّی ذرائع اور مطالعے کے باوصف، وہ کیا چیز ہے جو اِن افسانوں کو اتنا اہم بنا دیتی ہے کہ وہ متواتر و مسلسل، ہماری توجّہ اپنی جانب مبذول کراتے رہتے ہیں۔

اس ''چیزے دگر'' کا پتہ نشان اگر ہمیں ملتا ہے تو وہ بھی کہیں اور سے۔ عزیز احمد کے افسانوں پر نیّر مسعود کا مضمون ''سوغات'' (بنگلور'' کے جس شمارے میں (شمارہ ۴، مارچ ۹۳ء) شائع ہوا تھا، اسی میں وارث علوی کا بھی اسی موضوع پر مضمون شامل تھا، جو نیّر مسعود صاحب کے اپروچ اور اندازِ مطالعہ سے مختلف طور پر اپنا تنقیدی استدلال قائم کرتا ہے۔ مثال کے طور پر:

> ''زریں تاج نہایت خوب صورت افسانہ ہے۔ لیکن اس کا مجموعی تاثر شاعرانہ ہے۔ افسانہ ایسا افسوں جگاتا ہے جو شاعری کی ساحری سے قریب تر ہے۔ یہ بھی ایک بڑا کارنامہ ہے لیکن اتنا بڑا نہیں جتنا کہ ''تصورِ شیخ، جس میں تخلیقی تخیّل، حقیقت نگاری کے طریقۂ کار کے ذریعے افسانوی آرٹ کو اکملیت کے درجے پر پہنچاتا ہے—''

ہم وارث علوی کے اس طرزِ استدلال سے چاہے اتفاق نہ بھی کریں، لیکن یہ ہمیں اِن افسانوں کو جس زاویے سے دیکھنے پر اُکساتا ہے، اس زاویے اور نقطۂ نظر سے اِن کی فنّی تفہیم کے مختلف پہلو اُجاگر ہوتے جائیں گے۔ حالاں کہ یہ بات بھی غور طلب ہے کہ وارث علوی کا تنقیدی اسلوب یہاں از حد تعمیم زدہ ہے، جب کہ نیّر مسعود ایسی غلطی کا ارتکاب کہیں نہیں کرتے۔

وارث علوی نے یہ بھی لکھا کہ ''اس افسانے سے (جب آنکھیں آہن پوش ہوئیں) کوئی تھیم اُبھر کر سامنے نہیں آتی'' اور یہ کہ ''ان کے ہاں زندگی کے المیہ احساس کی کمی ہے۔'' ان نتائج

سے ''سوغات'' کے مدیر محمود ایاز نے اپنے اداریے میں ہی اختلاف کیا۔ اختلاف کے باوجود، یہ بیان مجھے اس لیے اہم معلوم ہوتے ہیں کہ یہ عزیز احمد کی تفہیم کے لیے دعوت دیتے ہوئے نظر آتے ہیں، مبارزت کی ہی نہیں، تنقید و تفہیم کی وہ دعوت کہ جس کے ذریعے سے ادبی تنقید، ایف آر لی وس (Leavis) کے الفاظ میں Common Pursuit بن جاتی ہے۔ افسانے میں اور افسانے سے زندگی کی بصیرت حاصل کرنے کا ایک سنہری موقع۔

ایسا سنہری موقع جو وارث علوی کے ہاں بار بار آتا ہے (بلکہ بعض مرتبہ تو سامنے کھڑے ہوکر مُنھ چڑانے لگتا ہے!) اور نیّر مسعود کے ہاں اسے باضابطہ تلاش کرنا پڑتا ہے۔

اس کا یہ مطلب نہیں کہ نیّر مسعود کی تنقید میں زندگی کی بصیرت کی کمی ہے۔ بلکہ یہ کہ اس بصیرت کے اظہار کے طریقے مختلف ہیں۔ اس کا اندازہ اِن مضامین سے بہتر طور پر لگایا جاسکتا ہے جو علی عباس حسینی کے افسانے ''میلہ گھومنی'' اور ضمیر الدین احمد کے افسانوں کے بارے میں لکھے گئے ہیں۔

''میلہ گھومنی'' پر مضمون بھی پلاٹ کے خلاصے سے شروع ہوا ہے اور مضمون میں چند قدم بعد ہی وہ Narrative Device کی طرف آجاتے ہیں، لیکن اس بار یہ بیان انھیں بھنور کی گہرائی کے اندر کھینچ لیتا ہے:

''جیسا کہ پلاٹ سے ظاہر ہے، میلہ گھومنی کی کہانی بہت سنجیدہ اور کسی حد تک روکھے اندازِ بیان اور تقریباً بے تاثر لہجے کی طالب ہے لیکن حسینی اس کہانی کی تمہید یوں قائم کرتے ہیں—

یہ نیم مزاحیہ اور نیم حکایتی افتتاح اس افسانے کے حق میں زہر ثابت ہوا ہے—''

مختصر سے مگر بھرپور جائزے کو سمیٹتے ہوئے وہ اس نتیجے تک پہنچتے ہیں:

''حسینی کے افسانوی کی عام فضا اور مزاج کو دیکھتے ہوئے میلہ گھومنی یقیناً ان کا جرأت مندانہ اقدام ہے لیکن ایسا معلوم ہوتا ہے کہ ایک مرد افگن عورت کی کہانی کا پلاٹ بنانے کے بعد اسے افسانے کے قالب میں ڈھالتے وقت حسینی اپنے موضوع کی بے باکی سے کچھ خوف زدہ ہوگئے اور اِن کا نیم مزاحیہ لہجہ دراصل اس خوف کو چھپانے کی کوشش ہے—''

یہاں نیّر مسعود کہانی کے بہاؤ اور اس کے فطری تقاضے، اور افسانہ نگار کے منشا کے درمیان تفاوت کو گرفت میں لے آتے ہیں۔ یوں بیانیہ ترکیب کا ذکر انھیں افسانے کی Critique کی

طرف لے جاتا ہے۔ اسی طرح ضمیر الدین کے افسانوں کے بارے میں لکھتے ہوئے وہ زبان و بیان اور مکالمہ نگاری کی تحسین کرتے ہیں۔ لیکن جزئیات کا مطالعہ کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

''ضمیر الدین اپنے اصل افسانے کو کبھی کبھی معمولی جُزئیات میں چھپا دیتے ہیں۔ اس طرح ان کا ایک افسانہ کئی کئی افسانوں میں بدل جاتا ہے—''

ظاہر ہے کہ یہ افسانے کی معنویت کا چیلنج ہے کہ ایک افسانے میں کئی افسانے نظر آ رہے ہیں۔ ''پاتال'' کی مختلف جزئیات کی نشان دہی کرتے ہوئے وہ لکھتے ہیں:

''ان جزئیات سے پیدا ہونے والے سوال اس افسانے کے اندر ایک اور افسانے کا سراغ پاتے ہیں—''

اسی طرح وہ ایک اور افسانے ''رانگ نمبر'' کو بھی ''افسانے میں افسانہ پوشیدہ کرنے کی ایک اور مثال'' قرار دیتے ہیں، جس سے ان افسانوں کو پڑھنے کا ایک اور عمیق تر طریقہ ہمارے سامنے آتا ہے۔ یہی بات یہاں نقاد کی کامیابی ہے۔

یہ کامیابی نیّر مسعود کو ہر جگہ اور ہر مرتبہ حاصل نہیں ہوتی۔ ''لہو کے پھول'' کا مطالعہ، اس ناول سے اُردو نقادوں کی بے اعتنائی کی شکایت کرتا ہے (مگر کوئی پوچھے کہ ہمارے نقادوں نے افسانوی ادب کے ضمن میں کس کا ''حق پوری طرح ادا'' کیا ہے؟) مگر ناول کے اجزائے ترکیبی کا جائزہ ناول کو ایک نامیاتی کُل (Organic Whole) کے طور پر دیکھنے میں مدومعاون ثابت ہوتا ہے نہ اس وضع کے مطالعے کا مترادف طریقہ ہمیں بتلاتا ہے۔ تنقیدی اعتبار سے زیادہ وقیع، رفیق حسین کے افسانوں کا جائزہ ہے جہاں نیّر مسعود اپنے رنگ میں پوری طرح کامیاب ہیں۔

رفیق حسین کے افسانوں پر یہ مضمون یوں بھی سنبھل گیا ہے کہ تحقیقی مباحث کو نیّر مسعود نے الگ کر کے ایک چھوٹے سے علیحدہ مضمون کا عنوان قائم کر دیا ہے، اور افسانہ نگار کی شخصیت کے بعض پہلوؤں کو مضمون کے شروع ہی میں نمٹا دیا ہے، مثلاً یہ روایت کہ رفیق حسین ''تقریباً اُمّی افسانہ نگار'' تھے۔ اس روایت کے بارے میں بحث کو سمیٹتے ہوئے وہ لکھتے ہیں:

''کہانی بنانے میں وہ محنت کرتے تھے اور کہانی سُنانے کی خداداد صلاحیت رکھتے تھے اور سب سے ماورا وہ ''چیزے دگر'' بھی اِن کو قدرت کی طرف سے عطا ہوئی تھی جو تنقید اور تجزیے کی گرفت میں نہیں آتی—''

اس کے باوجود وہ رفیق حسین کے افسانوں کی بعض مرکزی خصوصیات کو تنقید اور تجزیے کی گرفت میں لے آنے میں کامیاب ہوجاتے ہیں، جس طرح ضمیر الدین احمد کے سلسلے میں بھی ہوئے تھے۔ افسانے کے قلب کی اس تلاش میں اس نکتے تک بھی وہ ساخت پر غور وفکر کے توسّط سے پہنچتے ہیں، لیکن اس بار وہ ساخت کی معنیاتی افادیت کے نزدیک پہنچ جاتے ہیں۔ وہ لکھتے ہیں:

''رفیق حسین کے افسانوں کے در و بست کو دیکھ کر احساس ہوتا ہے کہ جس طرح کوئی انجینئر اپنی تعمیر کا نقشہ پہلے سے تیار کرکے ایک ایک اینٹ کی جگہ مقرر کرلیتا ہے۔ اسی طرح انہوں نے بھی اپنے افسانے کی منصوبہ بندی اور تنظیم کی ہے—''

آگے چل کر وہ ان تعمیراتی نقشوں اور جزئیات کے باہمی تعلّق کے بارے میں اس نتیجے پر پہنچتے ہیں جو بطور افسانہ نگار، رفیق حسین کی فنّی کامیابی کا اچھا تجزیہ ہے:

''اِن میں سے کسی بھی نقشے میں جزئیات کے رنگ بھر کر کوئی معمولی افسانہ نگار بھی اچھا خاصا افسانہ، اچھا افسانہ نگار بہت اچھا افسانہ لکھ سکتا ہے۔ لیکن رفیق حسین سے بہتر افسانہ نگار بھی ان نقشوں پر رفیق حسین سے بہتر افسانہ نہیں لکھ سکتا، کیوں کہ جزئیات کے انتخاب میں وہ رفیق حسین سے مات کھا جائے گا۔ یہ اس لیے کہ اِن افسانوں کے نقشے اور ان نقشوں کے جزئیات دونوں ایک ہی دماغ کے ساختہ ہیں اور اسی لیے دونوں ایک ہی سانس لیتے معلوم ہوتے ہیں اور اسی طرح بہم پیوست ہیں کہ اعتماد کے ساتھ کہنا مشکل ہے کہ رفیق حسین نے اِن افسانوں کے نقشے پہلے تیار کیے تھے یا اِن کے جزئیات۔ اسی لیے اِن افسانوں کو پڑھ کر ذہن اس سوال میں اُلجھتا ہے کہ یہ جزئیات ان نقشوں کے لیے بنائے گئے ہیں یا یہ نقشے اِن جزئیات کے مطابق تیار کیے گئے ہیں—''

ماہرِ فن افسانہ نگار کی طرح وہ بھی جزئیات اور عمومی نقشے کو ایک متوازن نقطے میں دیکھ رہے ہیں اور نقشے کا ذکر تعمیر کے ساتھ جس انداز میں کیا ہے، اس سے یہ ان کا ایک اہم ذہنی سروکار (Concern) ہی نہیں بلکہ تنقیدی تصوّر (Critical Concept) معلوم ہونے لگتا ہے۔ کسی نقّاد کی اپنے تنقیدی فریضے کی منصب برآری میں کامیابی کی اور کیا دلیل ہوسکتی ہے کہ اس کا ذہنی

سروکار، تنقیدی محاورہ معلوم ہونے لگے۔

نیّر مسعود کی ایک اور تنقیدی دِل چسپی، اُردو ناول کے کلاسیکی دور سے ہے۔ ''سوغات'' کے ایک شمارے میں اس سرمائے سے چند گُم شدہ تحریریں متعارف کراتے ہوئے انہوں نے لکھا ہے کہ اِن کو پڑھ کر:

''یہ احساس شدید تر ہوجاتا ہے کہ ہم نے اُردو فکشن کے ہراول دستے کے ساتھ مجرمانہ غفلت برتی ہے—''

اس سرمائے میں بعض کتابیں ایسی ہیں— ''افسانۂ نادر جہاں بیگم'' کا نام فوراً میرے ذہن میں آتا ہے، جن کے بارے میں نیّر مسعود کی تنقید و تجزیہ دیکھنے کو کی خواہش خاک ہوکر رہ جاتی ہے۔ انہوں نے ان کتابوں کے بارے میں تفصیل سے لکھنے کے بجائے ناول کے ابتدائی دور سے تنقید کے نمونے سامنے رکھ کر مضمون لکھا جو اُردو میں افسانوی ادب کی تنقید کے پورے سرمائے میں خاصے کی چیز ہے۔ نیّر مسعود صاحب اِن استثنیات میں سے ہیں جو اس نوع کے ادب سے تنقیدی دِل چسپی رکھتے ہیں اور ایک یہی بات نقاد کے طور پر اِن کی انفرادیت و افتخار کے لیے کیا کم ہے۔

''توبتہ النصوح منظوم'' ایسی تعارفی تحریر ہے کہ اگر انہوں نے دو چار کتابوں پر اس انداز میں اور لکھ دیا ہوتی تو کیا ہی اچھا ہوتا۔ ''آزادی کے بعد اُردو افسانہ''، ''تقسیم اور اُردو افسانہ'' اور ''اُردو افسانے کا نیا منظر'' کانفرنس یا سیمینار کے لیے لکھے جانے والے مقالے ہیں۔ لیکن اس طرح کے عام مقالوں کے برخلاف سرسری نہیں ہیں۔ آخر الذکر مضمون میں خاص طور پر ادبی فکر کی تبدیلیوں کے ساتھ افسانے سے وابستہ کی جانے والی توقعات کا جس انداز میں ذکر کیا گیا ہے، وہ قابلِ توجّہ ہے۔ جدید افسانے کے رجحانات و مسائل والے مضمون کی آخری سطر معاصر افسانہ نگار کو درپیش تخلیقی چیلنج کو یوں بیان کرتی ہے:

> ''اب وہ بالکل غیر مشروط ذہن کے ساتھ لکھ رہا ہے اور اب اس کے سامنے صرف وہی ایک دائمی مسئلہ باقی رہ گیا ہے کہ ایسا افسانہ کس طرح لکھا جائے جس کا بدل افسانے کے سوا اور کہیں نہ مل سکے—''

افسانہ نگار کے چیلنج کا ایسا Formulation وہی شخص کرسکتا تھا جو افسانے سے اس حد تک قریب ہو جتنا کہ نیّر مسعود ہیں، قاری کے طور پر بھی اور اس صنف کے منتہی کے طور پر بھی۔ اسی

طرح ''تخلیقی عمل''، اور ''افسانے کی تلاش میں'' اپنے اختصار اور غالبًا فرمائشی تحریر ہونے کے باوجود توجہ سے پڑھے جانے کا تقاضہ کرتے ہیں۔ سوال نامے کے جوابات، نفسِ مضمون قائم کرنے میں اصل سوالات سے کہیں آگے نکل آئے ہیں۔ یہاں ناقد کو افسانہ نگار نے Informed رکھا ہوا ہے اور اب نیّر مسعود صاحب محقّق کی زبان سے نہیں بلکہ افسانہ نگار کی زبان سے بول رہے ہیں۔ تاہم مجھے اس بات کا قلق ضرور ہے کہ انہوں نے اس سلسلے کو جاری نہیں رکھا اور فکر و نظر کے چند مسائل تک پابند ہوکر رہ گئے۔ مختلف رسائل میں شائع شدہ اِن کے تنقیدی مراسلات میں اور کئی افسانہ نگاروں سے اِن کی دلچسپی اور ان کے بارے میں تجزیاتی آراء شامل ہیں۔ ان میں عظیم بیگ چغتائی، چودھری محمد علی ردولوی، محمد خالد اختر، سیّد محمد اشرف اور بعض دوسرے افسانہ نگار شامل ہیں۔ بس، اس کے بعد کہانی ختم!

کافکا کے افسانوں اور محمد عمر میمن کے تراجم پر مضامین فی الاصل دیباچوں کے طور پر لکھے گئے، اس لیے ان میں تجزیے کے بجائے تعارف کا انداز حاوی ہے۔ لیکن پھر بھی یہ زبان و بیان کے مسائل سے متعلق ہیں، اور اس لیے بھی اہم ہیں کہ ترجمہ نیّر مسعود کی ادبی کارگزاری کا ایک اہم حصّہ رہا ہے۔ کافکا کے افسانے، فارسی سے متراجم اور بیری پین کے ناقابل فراموش، اکلوتے افسانے کے تراجم کی بدولت وہ دور جدید میں کہ متراجم کی فراوانی اورتراجم کی زبوں حالی سے عبارت ہے، اس فن کے باکمالوں میں شمار کیے جانے کے لائق ہیں۔

افسانے اور خصوصاً افسانوی مکالمے کی زبان اور تراجم میں بیان کے پیرائے سے دِلچسپی محض اتفاقی یا دیباچہ نویسی کی مروّت (جو Professional Hazard کی خوف ناک شکل کے طور پر ہمارے ہاں مرّوج ہے) کا تقاضہ نہیں۔ زبان کے مسائل، اظہاری امکانات اور استناد کے ساتھ برتنے میں انہماک، نیّر مسعود کی تنقید سے بھی نمایاں ہے۔ اِن کی تنقید میں ایک بڑا طاقت ور عنصر تنقید کی زبان ہے، جس کی ایک کامیابی یہ ہے کہ وہ پہلے مطالعے میں قابل توجّہ معلوم نہیں ہوتی۔ نہ تو اس میں شاعرانہ رنگینی ہے اور نہ فقرے بازی کی شوخی، اس کے بجائے وہ اپنے مطلب کو بے کم و کاست اور درستگی کے ساتھ ادا کرنے پر قانع نظر آتی ہے۔ بلکہ دیکھا جائے تو اس میں متانت، روکھے پن کی حد تک پہنچی ہوئی ہے۔ وہ اپنی طرف غیرضروری توجّہ مبذول کرائے بغیر اپنا فریضہ سر انجام دے رہی ہے اور اس کی طاقت کا اظہار، قابلِ اقتباس فقروں میں نہیں بلکہ نفسِ مضمون میں استدلال کے بہاؤ میں مُضمر ہے۔ تنقید کی زبان کی طاقت کا احساس نیّر مسعود سے بڑھ کر اُردو فکشن

کی کسی اور پارکھ نے کم ہی دلایا ہوگا۔

اپنی تنقیدی زبان کی سادگی اور بظاہر بے رنگی کی بدولت نیّر مسعود کا نام اس وقت ذہن میں فوراً نہیں آتا جب یہ بات کہی جاتی ہے کہ ہندوستان میں افسانوی ادب کی تنقید کو فروغ حاصل ہوا ہے اور کئی قابل ذکر و قابل احترام نام اس تنقیدی عمل میں سرگرداں نظر آتے ہیں۔ یوں بھی نیّر مسعود کا تنقیدی سرمایہ قلیل ہے اور ان کی مخصوص ذہنی دِل چسپیوں تک محدود۔ ان میں نہ تو وہ تیزی طراری، چمکتی ہوئی ذکاوت ہے جو وارث علوی کا خاصہ ہے اور نہ نظریہ سازی اور افسانہ و داستان کی شعریات سے اس وضع کی دل چسپی جس نے شمس الرحمٰن فاروقی کی تنقید کو افسانوی ادب کے باب میں عہد ساز بنا دیا ہے۔ وہ نہ تو گوپی چند نارنگ کی طرح اساطیری فضا اور جدید ادبی تحریکات کے حوالے سے مطالعے کی شرائط قائم کرتے ہیں اور نہ شمیم حنفی کی طرح افسانے کی فکری وفنّی اساس کی تلاش میں تہذیبی مآخذ تک جا پہنچتے ہیں اور تو اور، ان میں مہدی جعفر کا جیسا پُر جوش اصرار اور ایک صنف کے مطالعے کو اپنی جولاں گاہ سمجھ کر قلم اٹھانے کا سا تزک و احتشام بھی نہیں ہے۔ یہ آخری نام تو اس بات کی غمازی کر رہا ہے کہ اس ضمن میں اس کے علاوہ بھی مشکل مثالیں دی جا سکتی ہیں، لیکن ان جیّد نقّادوں کے ساتھ ساتھ نیّر مسعود علیحدہ اور اپنے ایک مقام سے کھڑے ہوئے نظر آتے ہیں اور ان کی تنقید میں نکتہ آفرینی اور افسانے کی ساخت وتعمیر میں مضمر معنی کی تحسین کی مثالیں ملتی ہیں جو دوسرے محترم نقّادوں سے مختلف ہیں اور منفرد بھی۔ اسی اعتبار سے، اپنے قلیل تنقیدی سرمائے کے باوجود نیّر مسعود مجھے افسانوی ادب کے اہم اور نادر ناقد معلوم ہوتے ہیں کہ جن کو پڑھنا، دراصل افسانے کو ایک الگ ڈھنگ سے پڑھنا ہے۔

مارچ ۲۰۰۶ء

عالم تمام حلقۂ دام خیال ہے

(ادب اور عالم گیریت کے حوالے سے چند ابتدائی خیالات)

اب سے دور، یہ اس زمانے کی بات ہے جب نام و ناموس کے ایسے سنگین مسائل پر بھی شعراء کو زحمت دی جاتی تھی۔نہیں معلوم کہ اس میں حقیقت کتنی ہے اور افسانہ کتنا،مگر اس معاملے کا ذکر میں نے مولوی شبلی کے ''شعر العجم'' میں دیکھا تھا۔ اس وقت میرے لیے اتنا ہی کافی تھا۔ دراصل وہ مولانا محمد حسین آزاد کی ''آبِ حیات'' ہو یا مولوی شبلی نعمانی کی ''شعرالعجم'' میں نے انہیں پہلے پہل ادبی تنقید و تاریخ کی کتابیں سمجھ کر نہیں پڑھا۔کیا سمجھ کر پڑھا، یہ بتانا مشکل ہے اور بتائے بغیر چارہ بھی نہیں۔ بہت دنوں بعد جب ڈی ایچ لارنس کی نوبت آئی اور اس کا وہ یادگار فقرہ پڑھا کہ یہ زندگی کی ایک شاندار اور روشن کتاب ہے۔تو جیسے ذہن میں چپک کر رہ گیا۔ لارنس نے تو خیر یہ ناول کے لیے کہا تھا،مگر میں سمجھتا ہوں کہ میں نے ''آبِ حیات'' اور ''شعرالعجم'' کو زندگی کی ایسی ہی شاندار کتابیں سمجھ کر پڑھا تھا۔ میں انتظار حسین نہیں کہ اس بناء پر ان معزّز و گراں قدر کتابوں کو ناول قرار دے ڈالوں لیکن ادبی تذکروں کو قصّے کہانی والے تزک و احتشام سے پڑھ لینے کے نتیجے میں ایک مُستقل گڑبڑ کا شکار ضرور ہوکر رہ گیا کہ افسانہ افسانہ اور تنقیدی مضمون در تنقیدی مضمون اس پیچاک سے باہر نکلنے کا راستہ ڈھونڈتا ہوں اور ہر بار تھوڑا سا اور ٹوٹ کر رہ جاتا ہوں۔ بہرکیف، میری یہ افتاد— کہ جہاں سے شہر کو دیکھتا ہوں اور شاعر کو بھی— کسی اور حوالے سے سہی، ابتداء ہی میں آڑے آ گئی اور دِل کا چور نظروں کے سامنے ہی رہے تو اچھا ہے۔ ورنہ مطالعے کے وقت کمرے کی بتیاں بجھانے لگتا ہے اور پتہ بھی نہیں چلتا کہ دبے پاؤں یہ کون آیا۔

عالمگیر سے بھی پہلے شاہ جہاں کی جہاں بانی کا جو معاملہ سر دربار اُٹھا، اس کا حال میں نے مولوی شبلی کے الفاظ میں پڑھا کہ جب شہنشاہ روم نے شاہ جہاں کے نام پر ہی اعتراض جڑ دیا کہ شاہ جہاں کیسے، آپ ہندوستان کے بادشاہ ہیں سو یہی کہلوائیے۔ سارے جہاں پر آپ کا دعویٰ کہاں جائز ٹھہرا۔ اعتراض میں وزن تھا، بادشاہ کے دِل کو بات لگ گئی، اور بات کیا لگی، نام و ناموس کی بن آئی۔ دربار کے شاعر ابوطالب کلیم نے اعتراض کا مسکت جواب دیا کہ شہنشاہ کے دِل کی کلی کھل اُٹھی اور وہ یہی جواب شہنشاہ روم کو بھجوا کر مطمئن ہو گئے۔ جواب یہ تھا کہ چوں کہ شہنشاہ ہند اور شاہ جہاں کے اعداد برابر ہیں، اس لیے کوئی فرق نہیں پڑتا اگر ایک کے بجائے دوسرا خطاب استعمال کیا جائے۔

شبلی نعمانی نے یہ نہیں بتایا کہ شاہجہاں کا یہ جواب جب معترض شہنشاہ کے دربار میں پہنچا تو وہاں اس کا کیا ردِعمل ہوا۔ مگر شاہجہاں کے لیے غالبًا بس اتنا کافی تھا کہ علم الاعداد کی رو سے شہنشاہ ہند برابر ہے شاہ جہاں کے، لہٰذا ہندوستان کے شہنشاہ کو شاہ جہاں کہنا جائز ہے۔ کلیم کے لیے حروف و الفاظ کی برتری ایک اٹل اور ناقابل تردید دلیل تھی اور شاہ جہاں کے لیے شاید اپنے شان و شوکت والے دربار سے ماورا اور غیر متعلّق کسی اور جغرافیائی حقیقت کا ادراک غیر ضروری تھا بلکہ بڑی حد تک بے کار۔ مولوی شبلی کی تمام تر جادو بیانی کے باوجود ہم اس سوال کا سامنا کس طرح کریں، اس dilemma سے کیوں کر گزریں۔ تاریخ کے اس سارے تام جھام اور جھمیلے کے باوجود، میں یہ اعتراف بھی کر ہی ڈالوں کہ مجھے اس تمام معاملے میں شاہ جہاں سے ایک دبی دبی سی ہم دردی سی ہے اور شاید اس لیے محسوس بھی ہوتی ہے کہ میرے نزدیک اس کے جواب میں دلیل بودی رہ گئی ہے۔ جذباتی وابستگی کا اعتراف کسی قدر شرمندگی کے ساتھ اس لیے کر رہا ہوں کہ دلیل سے بے دلیل ہوجانے کے باوجود ایسے معاملوں میں ہمارے روّیے کم و بیش وہی مغل اعظم کے سے ہیں۔ دنیا کے کسی کونے سے اعتراض اُٹھے، اس کو ٹھوکر ہم اسی رعونت کے ساتھ مارتے ہیں۔ مگر میں سوچتا ہوں کہ یہ کیا محض ایک شاعر کی درباری بذلہ سنجی کی بات ہے اور ہم کُل جہاں کہہ کر اپنا دیس مُراد لینا چاہتے ہیں؟ اور اگر یہ بات دُرست ہے تو پھر گلوبلائزیشن اور عالم گیر غلبے اور اس کے سامنے ادب کے کردار کی باتیں محض اصطلاحوں کا اُلٹ پھیر ہے۔ ایسے میں گھبرانے کی کیا بات ہے۔ رہیں گے وہی موچی کے موچی، باقی دُنیا چاہے گاؤں بن جائے۔

میں سمجھتا ہوں کہ رعونت کے سامنے دلیل ٹھہرتی ہے اور نہ تشویش۔ اسی لیے عالم گیری کے

خدشے کی بات کرتے ہوئے میں تشویش سے نہیں روّیے سے شروع کروں گا۔تشویش کے اظہار کے لیے ابھی تو پورا مضمون پڑا ہے۔ روّیے سے بات شروع کریں تو دروں بینی بھی کر سکتے ہیں اور خود احتسابی کی گنجائش بھی رہتی ہے، جس کا نتیجہ خود آ گہی اور شعور کی صورت میں ظاہر ہوسکتا ہے اور اگر محض مبتلائے تشویش رہے تو فضا کو ماتم رنگ کر دینے سے بڑھ کر اور کیا کرسکیں گے کہ اس طرح جذبات بھی آسودہ خاطر ہو سکتے ہیں اور خطابت کی خواہش بھی پایۂ تکمیل کو پہنچتی ہے۔

یوں تو راوی چین ہی چین لکھتا ہے لیکن جن اکّا دُکّا مقامات پر ایسے معاملوں کا ذکر نکلا ہے، ہماری تنقید اسی مخمصے کا شکار رہی ہے۔ دُنیا تو دو مخالف بلکہ متضاد بلاک کے درمیان بعدِ قُطبین یا Polarization کی پیدا کردہ ''سرد جنگ'' (Cold War) سے آگے نکل آئی مگر ہمارے بہت سے نقّاد چوں کہ اسی ذہنی فضا کے پروردہ تھے، اسی لیے وہ وہیں محوِ حیرت بنے کھڑے ہیں اور انہوں نے سرد جنگ کا سارالفظی گولہ بارود اور Jargon، گلوبلائزیشن کے نام سے موجودہ صورتِ حال پر جاری کردیا کہ اس بہانے ایک جدلیاتی مناقشہ جاری رہے اور نظریے کا جواز نکلتا آئے۔ بغیر ہاتھ میں تلوار لیے، ہر وقت لڑتے بھڑتے رہنا بہرحال، لہو گرم رکھنے کا ایک بہانہ ضرور ہے۔ جس طرح ''سرد جنگ'' ایک سیاسی اور بین الاقوامی ڈپلومیسی کا شاخسانہ تھی، اسی طرح عالم گیری کا یہ رجحان فی الاصل ایک معاشی Phenomenon ہے اور اس کے عواقب و نتائج کو سرد جنگ کے قطبین کی طرح اچھا اور بُرا کے دو خانوں میں نہ بانٹا جاسکتا ہے اور نہ اِن پرانی اصطلاحوں میں اس کا تجزیہ کیا جاسکتا ہے۔ اسی معاملے کو ٹھنڈے دِل سے سمجھنے اور اس کے ادبی مضمرات پر غور کرنے کی ضرورت ہے۔ اس کا نام آتے ہی مُنھ میں کف لے آنے سے یہی نتیجہ نکلتا ہے، جو ہمارے بیش تر نقّادوں کے ساتھ ہوتا ہے کہ وہ انگریزی محاورے کے مطابق، حوض میں سے نہانے کا پانی پھینکنے کے ساتھ ساتھ نہلائے جانے والے بچّے کو بھی پھینک دیتے ہیں اور پھر بڑے فخر کے ساتھ سینہ پُھلا کر یہ ظاہر کرتے ہیں کہ گلوبلائزیشن جیسے معاملوں میں آپ کے پاس انتخاب کی آزادی موجود ہے!

جتنے منھ اتنی باتیں۔ سمیٹنے کو پوری ایک دُنیا اور ہزاروں طرح کے قصّے۔ گلوبلائزیشن کا معاملہ بھی عجیب ہے کہ ہم سب اس کی زد پر ہیں، کسی نہ کسی شکل میں اس سے متاثر ہورہے ہیں، یہ چپکے چپکے ہماری زندگیوں میں سرایت کرکے اِن کے اندر تبدیلی برپا کر ڈالتا ہے اور ہمیں پوری طرح

اندازہ بھی نہیں ہوتا کہ آخر یہ ماجرا کیا ہے۔ اب تو اس کے بھی ماہرین اور اس میں اختصاص حاصل کرنے والے نمودار ہو گئے ہیں اور کچھ باور کرائے بغیر انہوں نے دفتروں کے دفتر لکھ ڈالے ہیں، لیکن فی الوقت مجھے تو گلوبلائزیشن کی عمومی اور مکتبی تعریف سے سروکار ہے اور نہ اس کے خدوخال کا باریکی سے جائزہ مرتّب کرنے سے دِل چسپی، میں تو محض اتنا جاننا اور سمجھنا چاہتا ہوں کہ گلوبلائزیشن کے اس Phenomenon کے ثقافتی (بلکہ خصوصیت کے ساتھ، ادبی) مضمرات کیا ہیں، ان معاملات سے ادب کی نوعیت اور ماہیت پر بُرا بھلا کیا اثر مرتّب ہوسکتا ہے، پھر اس بدلتی ہوئی صورت کے تئیں ادبی تنقید اور ادبی مطالعات کا کیا روّیہ ہونا چاہیے اور ان حالات میں میں تفہیم و تعبیر کی ادبی جستجو کا فریضۂ منصبی کیا ٹھہرتا ہے۔ مجھے خدشہ یہ ہے کہ اِن پیچیدہ معاملات کو خاطر خواہ حد تک سمجھے بغیر ہم ان کے بارے میں ایک جنگجو یانہ اور مزاحمتی (Partisan) روّیہ نہ اختیار کرلیں اور حکم صادر نہ کرنے لگیں کہ ادب کو کون سا رُخ اختیار کرنا چاہیے اور تنقید کے اونٹ کو کس کروٹ بیٹھنا چاہیے۔ گلوبلائزیشن کے حوالے سے ہمارے ہاں تنقید کی اگلی صفوں میں کہیں ہلکی پھلکی بے چینی سی اُٹھی بھی ہے تو اس کا محور یہ سوال بن گیا ہے کہ ادب کو کیسا ہونا چاہیے اور ان حالات میں ادیب کو کیا لکھنا چاہیے۔ گلوبلائزیشن کے ہوّے سے زیادہ خوف مجھے ادب کے فریضے کی اس نشان دہی سے آتا ہے کہ ادب ایک بار پھر کسی ہدایت نامے کا تابع مہمل بن کر نہ رہ جائے۔ گلوبلائزیشن اگر آزادی اور انتخاب کا معاملہ ہے تو اپنی راہیں اور دریچے کُھلے رکھنے کا یہ حق ادیب کے پاس بھی ہونا چاہیے، ساری دُنیا کا انتخاب— فیصلے کے لیے پوری دُنیا۔

ہمارے نقادوں کو گلوبلائزیشن کے بارے میں نیم رُخ سے دیکھ کر عُجلت میں فیصلہ صادر کرنے کے لیے سہولت کچھ اس وجہ سے بھی میّسر آئی ہے کہ یہ سارا معاملہ اپنی اساس میں معاشی ہے، اور اس کے اثرات کا جائزہ تیار کرتے ہوئے معاشی اصطلاحوں میں گفتگو ناگزیر۔ لیکن یہ گفتگو تمام تر ان اصطلاحوں پر کار بند نہیں رہ سکتی۔ گلوبلائزیشن میں آخر ایسی کیا طاقت ہے کہ پوری دنیا ایک مٹھّی میں بند ہوئی جارہی ہے اور اس کے باسیوں کے لیے سانس لینا دشوار، اس طاقت کی گہرائی کو سمجھنے کے لیے بین الاقوامی تجارتی پالیسی، تجارتی منڈیوں کے رجحانات اور اُتار چڑھاؤ، افرادی قوّت اور اجناس کی ترسیل، ملٹی نیشنل اور ٹرانس نیشنل کارپوریشنز، دور دراز واقع تجارتی مراکز اور غیر ملکی براہِ راست سرمایہ کاری سے پیدا ہونے والی اس صورتِ حال کو مدِنظر رکھنا ہوگا جو گلوبلائزیشن کے فروغ کا سبب بنتی ہے، لیکن ان سے آگے بھی دیکھنا ہوگا۔ گلوبلائزیشن کے بارے

میں ایک مختصر، تعارفی کتاب میں مینفر یڈ اسٹیگر (Manfred Streger) نے اپنے مطالعے کی بنیاد اس بنیادی اندازے پر رکھی ہے کہ گلوبلائزیشن کو سماجی سلسلوں کا ایسا کثیر الجہاتی مجموعہ سمجھا جائے جو کسی ایک موضوعاتی ڈھانچے کا پابند رہنے سے گریزاں ہے اور اسی وجہ سے گلوبلائزیشن میں پنہاں تغیر و تبدیلی کی طاقت، موجودہ سماجی زندگی کے معاشی، سماجی، ٹیکنولوجیکل، ماحولیاتی ابعاد کے ساتھ ساتھ ثقافتی جہت پر بھی گہرائی کے ساتھ اثر انداز ہوتی ہے۔ ایک ابتدائی مطالعے کے طور پر یہ کشادگی اور کُھلے ذہن کا یہ روّیہ ہمارے لیے مفید ہوگا۔ ورنہ جہاں تک تعریف متعین کرنے کی بات ہے تو میری نظر میں گلوبلائزیشن کی سب سے مکمل وضاحت غالب نے کی ہے— عالم تمام حلقۂ دامِ خیال ہے۔

غالب کے آپ طرف دار ہی کیوں نہ ہوں، گلوبلائزیشن کی مشکلات ایک ڈھیلی ڈھالی اور عارضی سی تعریف متعین کر دینے سے بھلا کہیں کم ہوسکتی ہیں؟ متبادل نام وضع کرنے کی کوشش کے ساتھ ہی مشکلات کا اگلا مرحلہ سامنے آتا ہے— گلوبلائزیشن کا مفہوم مختلف لوگوں کے لیے بھلے ہی الگ الگ معنی اور تعبیریں کیوں نہ رکھتا ہو، اس پر سبھی متفق ہیں کہ یہ زندگیوں کو بدل کر رکھ دے گا— کسی اور کی نہیں، ہماری زندگی، ہمارے جیسے لوگوں کی معمولی، بظاہر بے قیمت زندگی جو تبدیلی کے اس برق رفتار اور ہمہ گیر عمل کے لیے خام مواد ہے۔ لہٰذا گلوبلائزیشن کی تعریف وضع کرنے کی ہر کوشش، اس کی تعریف اور نفسِ مضمون کا ایک حصّہ ہے۔ گویا یہ کہانی آگے بڑھتی ہے تو اپنے بیان کیے جانے کی ہر کوشش کے اپنے اندر شمولیت کے امکان کے ساتھ۔ اسٹیگر نے اپنی کتاب میں یہ صراحت دیباچے میں ہی کر دی ہے، اور اسی لیے مجھے یہ نکتہ اس تعارفی کتاب کی افادیت میں اہم تر معلوم ہوتا ہے (متنِ کتاب کے آغاز سے زیادہ مفید، جہاں ابتداء ہی ہوتی ہے اسامہ بن لادن کے ردِ تشکیل (de-constuction) سے یعنی سرمنڈاتے ہی اولے پڑے۔ اور اولے بھی ''الجزیرہ نیٹ ورک'' کے ٹی وی چینل سے۔ کیا تنقید کے لیے اب اصل حقیقت Virtual Reality ہی ہوگی؟ یہ تعارفی کتاب اس سوال کو حل کرنے میں زیادہ مدد نہیں کرتی، اس لیے میں اس نکتے کو نوٹ کرنے کے بعد میں اسے خیر باد کہہ سکتا ہوں جہاں سے میں نے شروع کیا تھا:

"Globalization contains important discursive aspect in the form of ideologically charged narratives that put before the public a

particular agenda of topics for discussion, questions to ask, and clains to make. The existence of these narratives shows that globalization is not merely on objective process, but also a plethora of stories that define, describe, and analyze that very process. The Social forces behind these competing accounts of globalization seek to endow this relatively new buzzword with norms, values, and meanings that not only legitimate and advance specific power interests, but also shape the personal and collective identities of billions of people..."

پڑھتے پڑھتے میں یہاں پہنچ کر رُک جاتا ہوں۔ یہ آئیڈیالوجی کی دہلیز ہے، میں اس مقام کو ٹٹول کر پہچان سکتا ہوں اور اس مقامِ سخت کی وضاحت کے لیے مجھے تعارف نامے کی نہیں، اس میدان کے شہسوار سے رجوع کرنے کی ضرورت ہے اور اس میں اعجاز احمد کی کتاب کھول کر اس کے بھاری بھرکم مقالات کے آخر میں دبی ہوئی ایک مربوط اور قدرے زیادہ کھُلی گفتگو کی طرف دیکھتا ہوں جن میں ایک اچٹتا ہوا حوالہ اس معاملے کا بھی آتا ہے۔ یہ اعجاز احمد کے ادبی مقالات کا مجموعہ نہیں، جس میں فکر سے زیادہ زبانِ مکتب کی پابندی مجھے سہما کر رکھ دیتی ہے، بلکہ سیاسی افکار کا مجموعہ Lineages of the Present ہے۔ جس کو میں رعب کے مارے اور بھی زیادہ عقیدت کی نظر سے دیکھتا ہوں کہ ''سیاسی طور پر دُرست'' (Politically Comect) لوگوں میں شمار کیا جاؤں اور جن باتوں کو سمجھنے کی خود اہلیت نہیں رکھتا، ان کے بارے میں مُستند نظر آؤں۔ ثقافت، قوم پرستی اور دانش وروں کے عنوان کے تحت گفتگو کرتے ہوئے وہ ایک سوال کے جواب میں دوٹوک انداز سے کہہ دیتے ہیں کہ گلوبلائزیشن کا لفظ ہی حد درجے نظریاتی ہے۔ سو تو ہے اور اب بھی اگر واضح نہ ہوا تو پھر کیا بات کیا ہوئی اس لحۂ موجود کے بارے میں، جسے صاحبِ مکالمہ نے current historical conjecture کے بھاری بھرکم خطاب سے یاد کیا ہے، اعجاز احمد کا یہ مؤقف بالکل درست ہے کہ سوویت یونین کے خاتمے (Collapse) کے بعد سے ایک ہی نظام عالمی پیمانے کے لیے رہ گیا ہے، وہ ہے imperialist capital اور باقی ساری دنیا کے لیے عافیت اسی میں ہے کہ اس کو قبول کرلے، اعجاز احمد گلوبلائزیشن کے یک لفظی استعمال میں پنہاں دھمکی کو بے نقاب کر دیتے ہیں اور اس کے ساتھ ان تمام لوگوں کو بھی جو گلوبلائزیشن کے نام پر خوشی کے شادیانے بجانے لگتے ہیں۔ ہم چوں کہ اس کی فیوض و برکات کے مارے ہوئے لوگ ہیں، اور دریا کے بہاؤ کے

ساتھ بہے چلے جارہے ہیں، تو ہم بھی ''ہز ماسٹرز وائس'' کے موجب یہی راگ الاپنے لگے ہیں۔ ہمارے جیسے لوگوں کے لیے عالم گیر تبدیلیوں کا یہ امکان بڑی حد تک ناگزیر ہے تو اس عمل کے موئدین جمہوریت، فری مارکیٹ اور انفارمیشن ٹیکنولوجی کے بے پناہ فروغ کے گن گاتے ہیں مگر ہمیں اندیشہ ہے تو اس عمل کے قلب میں واقع انسانی جوہر سے جو بے محابا قوتوں کے دباؤ میں آ کر مٹ بھی سکتا ہے۔ ادب کی اساس ہے تو اسی جوہر سے، جو دلائل کے زور وشور میں کہیں فراموش ہوکر رہ جاتا ہے۔ خود اعجاز احمد کے یہاں یہی صورتِ حال درپیش آتی ہے جب وہ اس اصطلاح کو یوں کھولتے ہیں:

"... The term (globalization) refers to tremendous mobility of capital and commodities, the increased role of export/import trade in national accounts, the power of communicational and transport technologies with unparalleled global reach, the enormous power of finance capital and speiculation over and above industrial capital across national frontiers, the ability of new and centrally produced cultural commodities to bypass national apparatuses of education and information through telecasting and information highways, the rise of production and management systems in which the production process itself can be fragmented and located in different countries and/or quickly moved from one to the other, and so on."

اس اقتباس میں زبان بھی قابلِ توجہ ہے — عجیب طرح سے نامانوس اور چمک دار تصوّرات کی بھرمار سے چکا چوند کر دینے والی — ہم یہ کیسے بھول سکتے ہیں کہ تعریف وضع کرنے کی ہر کوشش بھی اسی تعریف کے اجزاء میں شامل ہے، یعنی عناصر میں ظہورِ ترتیب عین داستان ہے۔

گلوبلائزیشن کے لفظی مضمرات بیان کرتے ہوئے اعجاز احمد نے تیسری نشان دہی، استعمار کی نئی شکل کے بارے میں کی ہے کہ یہ اصطلاح اس بات کو بھی پردۂ اخفا میں رکھے ہوئے ہے کہ مٹھی بھر ادارے — اعجاز احمد نے اپنی ناقابلِ تقلید طلاقتِ لسانی میں انہیں "imperialist institutional arrangements" قرار دیا ہے — جیسے ورلڈ بینک، آئی ایم ایف، جی اے ٹی ٹی وغیرہم ہمارے جیسے بے دست و پا ممالک میں قومی پالیسیاں مُتعین کر رہے ہیں۔ اعجاز صاحب

نے اس کی مزید وضاحت ضروری نہیں سمجھی لیکن بات واضح ہے کہ پالیسی بنانے کے قومی عمل میں کم زوری اور اندرون ملک سیاسی عمل کے نڈھال ہونے کی وجہ سے نہ صرف ان دیوآ سا اور دور سے پہچانے جانے والے اداروں کو کُھل کھیلنے کی چھوٹ مل جاتی ہے بلکہ خالصتاً تجارتی و منفعت بخش مقاصد کے لیے کام کرنے والی ملٹی نیشنل کارپوریشنز کو بھی کھلم کھلا اجازت مل جاتی ہے کہ دستور، قوانین و روایات کو اپنی مرضی کے مطابق ڈھال لیں اور جب جی چاہے توڑ مروڑ بھی لیں کہ سیّاں بھئے کوتوال، اب ڈر کا ہے کا۔ جس چوتھے عنصر کی طرف اشارہ اعجاز احمد نے کیا ہے، وہ بھی اس سے مُنسلک ہے، اور وہ ہے کہ تمام تر پروڈکشن میں سرمایہ داری سرایت کر جائے گی اور یوں عالمی منڈی کی معیشت حاوی ہوتی جائے گی۔ سو اب یہی رنگ ڈھنگ ہے دُنیا کا، اور ہمارے لیے یہ حکم کہ جو یہ دِکھلائے سو ناچار دیکھنا۔

دُنیا کا رنگ ڈھنگ رہے سو رہے، اس بڑھیا کی طرح جس نے راجہ کے محل کے گرنے کی خبر سُنتے ہی اپنے برتن بھانڈے سنبھالنے شروع کر دیے تھے، ہمیں تو یہ فکر لاحق ہے کہ ان اندھی اور بے محابا طاقتوں کی زد پر آئی ہوئی دُنیا میں ادب کا نقشہ کیا رہے گا۔ مگر کوئی اس سوال کا جواب بھی کیسے دے کہ نہ تو ہمارے پاس بلوریں گیند ہے اور نہ جام جم کہ مُستقبل کا احوال بیان کر سکیں۔ ہم اپنے لمحہ مُوجود کا نقشہ بھی سمجھ سکیں تو ہمارے لیے یہ بہت ہے کہ اس کی اپنی مشکلات بھی کم نہیں اور ذرا سی بات پر ہم حال سے بے حال ہو سکتے ہیں۔ ایسی کسی صورتِ حال کا ادب پر کیا اثر مرتّب ہوگا، اس کے بارے میں اندازہ لگانا یوں اور بھی مشکل ہے کہ ادب کو براہِ راست ایسے کسی Phenomenon کا نتیجہ قرار دینا گویا ہر دور میں cause اور effect کا رشتہ ہے، ایسی سیدھی بات بھی نہیں ہے۔ گلوبلائزیشن سے جو تبدیلیاں متوقع ہیں، اِن میں سب سے بڑی تبدیلی، ایک اندازے کے مطابق، لوگوں کے خیالات اور خوابوں میں ہے۔ یہ اندازے ظاہر ہے کہ گلوبلائزیشن کے حامی ہی لکھتے ہیں۔ خیالات کی تبدیلی سے پہلے ہمیں لوگوں کے مطالعے میں تبدیلی نظر آنا شروع ہوئی ہے۔ تبدیلی کی یہ شکل اس طور نظر آتی ہے کہ ایک اہم کتاب دنیا کے ایک کونے میں لکھی جاتی ہے تو پہلے کے مقابلے میں کہیں زیادہ تیزی کے ساتھ دوسری زبانوں اور دوسرے ملکوں میں پہنچ جاتی ہے۔ لاطینی امریکا میں تخلیق ہونے والا ناول — مارکیز، فیونتیس، ماریو برگس یوسا جس کے اہم اور مستند نام ہیں — ساری دُنیا میں پڑھا جاتا ہے، حد تو یہ ہے کہ اُردو کے نقّاد بھی

اس سے آنکھیں چُرا نہیں سکتے۔ یہ عمل بھی مارکیٹ اکانومی کی شرائط سے آزاد نہیں اور تجارتی مقاصد ادب کو بھی یکے از اشیائے صرف تبدیل کر کے اس کے commodification کی کوشش کرتے ہیں اور میڈیا اپنے مقاصد کے لیے ادب کو بھی خام مواد کے طور پر برتنے میں بڑی حد تک کامیاب ہوتا نظر آ رہا ہے۔ لیکن جو چیز ہمیں پہلے پہل دلکش معلوم ہوتی ہے، وہ اہم ادب کا بڑھتا ہوا دائرہ کار ہے کہ وہ اپنی زبان اور ملک کے علاوہ عالم گیر شہرت بھی رکھ سکتا ہے۔ یہاں مناسب ہوگا کہ شہرت و اثر بلکہ فروخت کے اس دائرے کو اس پرانے تصوّر سے الگ کر کے دیکھا جائے جسے گوئٹے نے ''عالمی ادب'' (Weltliteratur) قرار دیا تھا، جو اِس کے تصوّر کے مطابق ایک آفاقی صورت تھی اور قومی و ملکی ادبیات کے چھوٹے چھوٹے دائرے اس میں ضم ہو کر ایک بڑے کُل کا حصّہ بن گئے تھے۔

عالمی پیمانے پر مصنوعات کے اس فروغ کو (جس میں ادب کے بھی شامل ہو کر محض ایک خریدی جانے والی چیز بن جانے کا خطرہ بڑی حد تک قرینِ قیاس ہے) بعض تجزیہ نگاروں نے Mc Donaldization یا Disneyfication کے دِل چسپ مگر عبرت خیز ناموں سے پکارا ہے کہ یہ رجحانات ایک ایسی صورت کی طرف لیے جا رہے ہیں جہاں سبھی ایک جیسے کپڑے پہنیں گے (جینز) ایک چیز کھانے کھائیں گے (پیتزا اور برگر)، ایک جیسی فلمیں دیکھیں گے (والٹ ڈزنی، ہالی ووڈ) ایک جیسی موسیقی پر تھرکیں گے اور جھومیں گے (پاپ میوزک) اور پھر ایک جیسی کتابیں پڑھنے لگیں گے اور وہ بھی ایک ہی زبان میں۔ گلوبلائزیشن کا یہ ایجنڈا ظاہر ہے کہ امریکا بہادر طے کرے گا، اسی لیے بعض تجزیہ نگاروں نے گلوبلائزیشن کو فی الاصل ''امریکنائزیشن'' قرار دیا ہے۔

مستقبلِ قریب کی اس یک رنگی کے راستے میں جو رکاوٹ ہے، اسے بعض تجزیہ نگاروں نے دو مختلف رجحانات کے درمیان ایک کشمکش کے طور پر دیکھا ہے۔ گلوبلائزیشن کے مقبول عام نظریہ سازوں میں سے ایک مقبول تر نام (یہ کام بھی اب ایک کاٹیج انڈسٹری کی حیثیت اختیار کر گیا ہے) بنجمن باربر (Benjamin Barber) کا ہے جنھوں نے ان دو مخالف عناصر میں سے پہلے کو ''جہاد'' کا نام دیا ہے اور دوسرے کو ''میک ورلڈ'' (Mc world) کا۔ جہاد کا لفظ اب اپنے انگریزی استعمال میں ایک خالص سیاسی معنویت اختیار کر گیا ہے مگر باربر نے اس سے مراد لی ہیں روایتی اقدار اور محض اسلام ہی نہیں بلکہ ہر وہ تحریک جس کے مرکز میں روایت موجود ہے اور جو گلوبلائزیشن کی اس یورش کی مخالف ہے جسے وہ میک ورلڈ کہہ کر پکارتا ہے اور جو گلوبلائزیشن کی

''سیاست دشمن صفت'' ہے، جس کے دائرہِ انتظام و انصرام میں صرف چیزوں کا ہی نہیں لوگوں کا انتظام بھی اہمیت رکھتا ہے اور جس میں باربر کو یہ مثبت پہلو نظر آتا ہے کہ مارکیٹ کی قوتیں آخرکار امن و استحکام کو فروغ دیتی ہیں، فرقہ واریت وعصبیت اور جنگ کی دشمن ہیں۔ باربر کا یہ تجزیہ گلوبلائزیشن کے حامیوں کو پسند آتا ہے، بس اس میں قباحت یہ ہے کہ یہ ایڈورڈ سعید کے الفاظ میں، بہت Sweeping ہے۔ ایڈورڈ سعید نے اپنے ایک لیکچر میں یہ نکتہ بھی اُٹھایا ہے کہ عربی نہ جاننے کی وجہ سے ایسے تجزیہ نگار یہ نہیں سمجھ سکتے کہ ''اجتہاد'' کی اصل بھی وہی ہے جو آج کل مغرب کے بدنام لفظ ''جہاد'' کی ہے اور جہاد کا تعلق حق اور روحانیت سے بھی ہے۔ لفظوں کے استعمال میں غلط فہمی اور اصل معنویت تک رسائی، یہ ہے اسلامی ممالک اور یوروپ و امریکا کی سیاسی برتری کے خواب کے درمیان اس کشمکش کی جڑ جس نے آج ہماری دنیا کو ایک عالم گیر خطرے سے دوچار کیا ہوا ہے، اور جو گلوبلائزیشن کی فوراً سمجھ میں آنے والی شکل ہے، جس سے ہم سبھی واقف ہو چکے ہیں کہ اس سے ہمیں آج کے تیز رفتار میڈیا نے واقف کرایا ہے۔

یہاں تو ٹھیک، لیکن اب اس سے آگے جا کر دیکھنا چاہیے۔ بڑے بڑے معاشروں پر اثرات (جن کی شکل سیاسی اور معاشی ہے) سے آگے بڑھ کر میں افراد اور انفرادی زندگیوں پر ان کے اثرات کو سمجھنا چاہتا ہوں جو ادب کا موضوع بھی ہیں اور محرک بھی۔ انفارمیشن کے بے تحاشا چینلز کُھل جانے سے اور میڈیا کی بھرمار نے انفرادی شناخت کی فصیلوں میں دراڑیں ڈال دی ہیں۔ وہ گروہ مذہبی ہوں یا ثقافتی، اِن کی بنیاد عقیدے پر ہو یا بولی جانے والی زبان پر، ان سے وابستگی اور پیوستگی اب اتنے مضبوط رشتے نہیں رہے۔ مارکیٹ اکانومی کی قوتیں ان کو اپنے تُند بہاؤ میں ساتھ لیے جاتی ہیں۔ اپنے فطری ماحول سے جُڑے رہنے اور نت نئے شناخت نامے تخلیق کرتے ہوئے رشتے ناتوں کی بھی اپنی ایک کہانی ہے۔ ماحول کے ساتھ ساتھ رشتے ناتے بھی بدل رہے ہیں، تعلّق کی شکلیں بھی اور خود ماحول کے دوسرے اجزاء بھی۔ نئی سماجی process سے متاثر ہوکر تبدیل ہونے والے سماجی منظر کی الگ ایک کہانی ہے۔ یہ کہانی سماج میں بھی جاری ہے اور اس سماج کے مرکز میں موجود آدمی کے باطن میں بھی۔ اسی کہانی سے گلوبلائزیشن کا عمل ادب کا موضوع بنتا ہے اور افسانوں کو جنم دیتا ہے۔ اس لحاظ سے اگر دیکھا جائے تو جوں جوں گلوبلائزیشن کا یہ عمل تیز تر ہوتا جائے گا، کہانی کی افادیت بڑھتی جائے گی کہ لوگ اُس میں اپنی باقی ماندہ زندگیوں کی معنویت بھی تلاش کریں گے اور کہانی کے تار و پود میں اپنے سماجی تفاعل اور ثقافتی ورثے کے وہ

حصّے بھی محفوظ کریں گے جو اِن کو قابل قدر معلوم ہوں گے۔ گلوبلائزیشن کا یہ عمل ساری دُنیا کو ایک کیوں نہ کردے، کہانی کی گنجائش اپنی جگہ باقی رہے گی۔

اس عالم گیر افسانے میں ہماری اپنی کہانی کی کیا حیثیت ہوگی؟ کیا اُردو افسانہ شناخت و کشمکش کا یہ بار اُٹھا سکے گا؟ کیا اس کشمکش کو اپنے اندر منعکس کر سکے گا؟ گلوبلائزیشن کی یلغار میں آدمی پر جو کچھ گزرے گی، حالات و واقعات جس طرح فرد کی سائیکی پر اثرانداز ہوں گے، اس کے پیکر تراش سکے گا؟ آج ہمارے افسانے کو اس عہد کے تخلیقی چیلنج کا سامنا ہے۔ اب دیکھنا یہ ہے کہ وہ اس تخلیقی ذمّہ داری سے کس طرح عہدہ برآ ہوتا ہے۔

اس تخلیقی ذمّہ داری کی عکاسی کے حوالے سے مجھے افسانے کے بعد اُردو کی جو ادبی صنف اہم معلوم ہوتی ہے، وہ غزل ہے۔ اس وجہ سے نہیں کہ غزل کے دو مصرعے اپنے اندر جہانِ معنی کو سمیٹ لیتے ہیں بلکہ اس وجہ سے کہ مارکیٹ اکانومی اور ذرائع ابلاغ کی یلغار جیسی غیر شخصی قوتیں جوں جوں لوگوں کی تقدیروں پر اثر انداز ہونے لگیں گی، کلاسیکی روایت کی پاس داری میں بجائے خود ایک قدر اور اپنی اپنی ریزہ خیالی کے اظہار کے لیے ایک ادبی پیکر کی ضرورت کا احساس بڑھتا جائے گا۔ غزل کی صنف دونوں صورتوں میں ایک مفید اور معنی خیز صنف معلوم ہوگی۔ صرف یہی نہیں کہ غزل کا شعری استعمال بڑھتا جائے گا بلکہ غزل کی ضرورت بھی بڑھتی جائے گی۔ لیکن یہ لازمی نہیں کہ غزل کی ضرورت کا یہ بڑھتا ہوا احساس ادب میں بھی ڈھل جائے۔ شاعروں کی بڑھتی ہوئی تعداد، شاعری کے معیار کی ضمانت نہیں بن سکتی۔ اچھی شاعری اب بھی اسی قدر دشوار اور اتنی ہی کم یاب ہے جتنی کی متقدمین اور متوسطین کے دور میں تھی۔ کلاسیکی روایت سے دوری، فنّی ریاضت میں کمی اور زبان کے پھوہڑ استعمال کے سبب یہ بھی عین ممکن ہے کہ فراوانی کے باوجود یہ شاعری وہ درجہ نہ حاصل کر سکے جس پر اس کے شیدائی اس فائز دیکھنا چاہتے ہیں۔ کہیں ایسا نہ ہو کہ شاعری میں ہُنرمندی کے بجائے لپّاڈگی نظر آنے لگے۔ ہمارے دور میں ظفر اقبال کی شاعری کے ان گھڑ مقلدین کا سیلاب ایسے بہت سے خطروں کی جانب اشارہ کر رہا ہے۔

غزل کی مقبولیت اپنی جگہ، لیکن اس صنف کی افادیت اور معنویت کو بار بار کھنگالنے اور اس کی تفہیم و تعبیر کرتے رہنے کی ضرورت بھی مسلسل رہے گی۔ اسی طرح افسانے کو بھی ہمیں ایسے ہی معیاروں سے جانچنا ہوگا جو نقادوں کی داد و تحسین کے شعور کے باوجود، سطحی، یک رُخی اور سپاٹ نہیں ہوں گے۔ اب یہ کافی نہیں کہ سینے فخر سے پُھلا کر بلند و بانگ اعلان کیے جائیں (جس طرح

ہمارے ناقدینِ کرام کرتے آئے ہیں) کہ اب اُردو افسانہ ''عالمی سطح'' پر (جو کچھ بھی وہ ہوتی ہے) پہنچ گیا ہے۔ نقّادوں کی ناواقفیت کے علاوہ، یہ عالمی سطح جس چیز کا euphemism ہے، وہ اپنی اصل میں کس قدر ہولناک ہوسکتی ہے، اس کا کچھ اندازہ گلوبلائزیشن پر اس ابتدائی گفتگو سے بھی ہوسکتا ہے، جس کا دائرہ فی الوقت محدود ہے۔ مزید برآں، اس ''عالمی سطح'' (اگر یہ کوئی مرئی وجود رکھتی ہے) تک رسائی، وہ محاورے والی دھیّا چھونے کی طرح محض ایک بار کا عمل تو نہ ہوگا۔ اس ''سطح'' تک پہنچ کر یہاں کسی sustained performance کی توقع بھی ہے اور اُردو افسانے کی موجودہ صورتِ حال کو دیکھتے ہوئے ایسے کسی کارفرمائی کے آثار مشکل سے ہی نظر آتے ہیں۔

افسانے اور غزل کا نام لیتے رہنے سے گلوبلائزیشن کا عُقدہ حل نہیں ہوتا نظر آتا۔ ادب کی مخصوص اصناف ایک طرف، رجحانات کا یہ دائرہ چند ایک زبانوں کے اندر دُنیا کی اکثر و بیش تر زبانوں کو سمو لینے پر کارفرما نظر آتا ہے کہ ایک عالمی معیشت کے لیے ایک عالمی کلچر اور اس کلچر کی ایک عالم گیر زبان — اور ادب کو اس صورتِ حال سے سمجھوتا کر کے رہنا ہوگا۔ گلوبلائزیشن کے اندر خطرے اس وقت مُضمر ہیں کہ ادب کو پہنچنے والی ممکنہ گزندکی طرف کم ہی تجزیہ نگاروں کا دھیان جاتا ہے۔ وہ تھامس فریڈمین جیسے گلوبلائزیشن کا جشن منانے والے مُبصّر ہوں یا جارج سوفرز جیسے سیاسی و معاشی تجزیہ نگار، ان کے یہاں گلوبلائزیشن ایک دوسرے پر اثر انداز ہونے والے مختلف عناصر و معاملات کے ایک انتہائی مظہر کے طور پر سامنے آتا ہے جس کے اثرات کا جدول بنانے سے پہلے اسے ادراک و احساس کا حصّہ بنانا ہوگا اور یہ کام ہماری زبان وتہذیب کے منطقے میں ابھی ڈھنگ سے آغاز بھی نہیں ہوا ہے۔ ظاہر ہے کہ یہ Phenomenon اس وقت کا انتظار نہیں کریں گے کہ جب تک ہمیں انہیں سمجھنا شروع کریں۔ اس سے پہلے کہ ہمیں یہ مہلت ملے، یہ ہمیں اپنے تصّرف میں لا چکے ہوں گے۔ ایسی صورتِ حال میں ہم کیا لائحہ عمل اختیار کرسکتے ہیں، زبان و ادیب کیا کرسکتے ہیں اور اس سوال کے پس منظر میں ایک اور سوال کہ ادیب کو آخر کیا کرنا چاہیے۔

تمام ناممکن سوالوں کی طرح یہ سوال بھی بظاہر بہت سادہ ہے۔ لیکن ہم جانتے ہیں کہ ایسے ہی سوالوں کا جواب تلاش کرنے میں ہماری زندگی بیت جائے گی اور عمر بھر کی ریاضت کے بعد بھی ہم اس سوال کے حل کے قریب تک نہیں پھٹکیں گے۔ یہ سوال ہی ہمارا مقدّر ہیں۔ بہرحال، اس سوال پر جو بات فوری طور پر میرے ذہن میں آتی ہے وہ یورپ کی گرین پارٹی نامی سیاسی جماعت

کا نعرہ ہے۔

Think globally, act locally

اس نعرے پر مجھے اپنے بہت پسندیدہ افسانہ نگار راجندر سنگھ بیدی کی ایک بات یاد آ رہی ہے جو انہوں نے اپنے ایک انٹرویو کے دوران کہی تھی۔ بیدی گلوبلائزیشن کی اس روش سے پہلے کے لکھنے والے تھے مگر ان کی بات آج بھی برمحل اس لیے معلوم ہوتی ہے کہ اُردو کے ثقہ نقادوں کے برخلاف وہ اپنے کلیدی مضمون ''افسانوی تجربہ اور اظہار کے تخلیقی مسائل'' میں ''عالمی سطح'' اور اس تک رسائی پر داد کے ڈونگرے برسانے کے بجائے ''عالمی پیمانے'' کو حوالہ بناتے ہیں۔ مغرب لکھے جانے والے افسانے سے استفادہ کرنے میں کوئی عار نہ ہونے کا ذکر کرتے ہوئے وہ لکھتے ہیں:

> ''افسانے کے فن کو چھوڑیے، کسی بھی فن کو جانچنے، پرکھنے کے لیے عالمی پیمانے پر اسے جاننے اور سمجھنے کی ضرورت ہے۔ یہاں کوئی علاحدگی (isolation) نہیں ہیں، ملکوں اور قوموں کی حدیں نہیں ہیں۔ بہ شرطے کہ آپ منٹو کو موپساں اور مجھے چیخوف کے نام سے نہ پکارنے لگیں—''

یہ یقیناً ممتاز شیریں ایسے نقادوں پر چوٹ ہے لیکن بیدی کے اس بیان میں ہم دبے پاؤں گلوبلائزیشن کی دہلیز تک پہنچ جاتے ہیں۔ لیکن انہوں نے ایک حل بھی تجویز کیا ہے۔ یونس اگاسکر اور دوسرے ادیبوں سے گفتگو (مشمولہ ''باقیاتِ بیدی'') کرتے ہوئے وہ بالکل غیر رسمی انداز میں اس موضوع کی طرف آتے ہیں:

> ''اثر قبول کرتے ہیں بھئی، اور اثر قبول کیوں نہ کریں۔ اثر قبول کرنا بھی چاہیے بین الاقوامی ادب کا۔ انگریزی میں کہتے ہیں:
>
> Art has got to be internatinal in form and national in content.
>
> تو فارم آپ کہیں سے بھی لیجیے وہ نقّالی نہیں ہوگی بلکہ آپ کو لینی چاہیے۔ ڈراما کیسے لکھنا ہے، یہ شیکسپیئر کو پڑھے بغیر جاننا ممکن نہیں ہے۔ فارم آپ لیجیے لیکن content آپ کا اپنا ہو—''

بیدی کی یہ ذہنی کشادگی مجھے بہت اہم معلوم ہوتی ہے اور بجائے خود ایک جواب، اگرچہ اس سے ایک اور سوال یہ پیدا ہو جاتا ہے کہ کیا فارم اور content، ہیئت اور مواد میں اس طرح

تفریق کی جاسکتی ہے اور کیا ایک کے اندر دوسرا مُضمر نہیں ہے؟ ایک عُنصر کے دوسرے سے نمودار ہونے کے اس مسلسل عمل کو شاید ہمیں اب ازسرِنو دیکھنے کی ضرورت ہے۔

یہ سوال ہو یا اس جیسا کوئی اور، سارے سوال بہت گمبھیر ہیں۔ لیکن لکھنے والا ان پر بساط بھر غور کرنے کے علاوہ اور کر بھی کیا سکتا ہے؟ میرے حساب سے تو یہی غنیمت ہے۔ ادیب کے فرضِ منصبی کی بات کرتے ہوئے میں اسی کو بہت سمجھتا ہوں۔ کسی بھی ادیب کا فرض اس کے سوا کیا ہوسکتا ہے کہ اپنے تجربے کی بنیاد پر زندگی کی حقیقتوں کو بیان کرے اور اپنے ضمیر کی آواز کے تحت لائحہ عمل اختیار کرے۔ لکھنے والے کا کام بس اتنا ہے اور یہ اتنا بھی بہت۔ اس سے بڑھ کر کوئی حکم لگانے یا فیصلہ صادر کرنے کا مجاز کوئی نہیں، سوائے خود اس ایک ادیب کے جو اپنی انفرادی حیثیت میں اپنے لیے فکر و عمل کا مَوقف اختیار کرے۔ یہ روّیہ ایک فرد کی حیثیت میں ادیب کا اختیار ہے لیکن جہاں تک ادیب (اور یہاں مجھے اصطلاحی معنوں والے 'دانش ور' کا نام لینا چاہیے) کے اجتماعی اور پبلک رول کی بات آئے گی، اس کے لیے میں ایڈورڈ سعید کا حوالہ دینے پر اکتفا کروں گا۔ ایڈورڈ سعید کا حوالہ یوں بھی برمحل ہے کہ وہ وجودی صورتِ حال میں براہِ راست سیاسی مداخلت کے نظر انداز کیے جانے کو مُضر بلکہ مُہلک سمجھتا ہے۔ اس کے نزدیک ہم میں سے ہر ایک اپنے اپنے طور عالمی نظام کا خاکہ یا سمجھ بوجھ لیے گھومتا رہتا ہے لیکن اس سے براہِ راست آمنا سامنا ہونے پر ہی کشمکش، دار و رسن کی آزمائش بنتی ہے اور فتح کے آثار نمایاں ہوتے نظر آتے ہیں۔ اپنی مختصر سی مگر بڑی بلیغ آخری کتاب Humanism and Demoratic Criticism کے آخری خطبے میں وہ جدوجہد کی تین مثالیں پیش کرتا ہے۔

پہلی جدوجہد ماضی کو محفوظ کرنے کے لیے ہے۔ تیز رفتار تبدیلی، روایت کی ازسرِنو تشکیل اور تاریخ کو بدل کر اپنی پسند کے مطابق ڈھال لینے کی کوششوں کے برخلاف ماضی کو محفوظ رکھنے اور اسے غائب ہونے سے بچانے کی جدوجہد کا سلسلہ وہ ''جہاد'' اور ''میک ورلڈ'' کی دوطرفہ مخاصمت سے جوڑ دیتا ہے۔ اس نے لکھا ہے:

> The intellectual's role is to present alternative narratives and other perspectives on history than those provided by combatants on behalf of official memory and national identity and mission.

ماضی کی بازیافت معاصر اُردو افسانے میں ایک معتبر حوالہ بن کر کارفرما رہی ہے جس میں

قرۃ العین حیدر اور انتظار حسین کے نام فوراً ذہن میں آتے ہیں کہ یہ روّیے ان سے منسوب رہے ہیں۔ قرۃ العین حیدر کی فنّی دل چسپیوں کا دائرہ خاصا وسیع ہے لیکن خاص طور پر انتظار حسین کے ہاں ماضی کے ایک مترادف اور آزاد خیال بیانیے کے طور پر اُبھر سکنے کا امکان ایک انکشاف بن کر سامنے آتا ہے اور یہ انکشاف افسانے کے اندر ہی تشکیل پاتا ہے۔ اسی لیے مجھے ان کا افسانہ آزادی بخش اور بسا اوقات heroic بھی معلوم ہوتا ہے۔

دوسری جدوجہد ایڈورڈ سعید کے مطابق، دانش ورانہ مشقت کے نتیجے کے طور پر میدان جنگ و جدل کے بجائے fields of co-existence کی تعمیر ہے۔ تیسری مثال اس نے فلسطین کی پیش کی ہے، جو اس کے حافظے اور اس کی پوری فکری دُنیا کا محور ہے، بے دخلی کا شکار اور ایک فریب خوردہ عالمی سلسلے کے پیدا کردہ معاہدوں اور امن منصوبوں کا مارا ہوا۔ فلسطین کے لیے اس کی بے قراری کیا اپنا کھویا ہوا گھر دوبارہ حاصل کرنے کی خواہش ہے؟ لیکن اسی خطبے کے آخر میں اسے فن کار کا گھر بھی عارضی نظر آتا ہے، تسلّی و پناہ سے دور:

The intellectual's provisional home is the domain of an exigent, resistant, intransigent art into which, alas, one can neither retreat nor search for solutions.

گلوبلائزیشن کی ماری ہوئی دُنیا میں ادیب کے لیے بس ایسے عارضی گھر کی تعمیر ہے جہاں اسے معلوم ہے کہ کسی سوال کا جواب نہیں ملے گا، گلوبلائزیشن کے سوال کا نہیں جو ایک بلا بن کر بستی بستی گھوم رہا ہے اور کوئی دِن جاتا ہے کہ اس کی دستک ہر گھر کے دروازے پر گونج اُٹھے گی۔

فروری ۲۰۰٦ء

غالب اور تہذیبوں کا تصادم

شہر اور شاعر — ایک محل وقوع اور ایک زندگی کے شب و روز، مختلف محور (axis) پر قائم دو نقطے جن کو کوئی اتفاق یا حادثاتی قوّت ایک لکیر بن کر ملا دیتی ہے اور جب ایسا معاملہ گزرے تو ایک نئی شکل اُبھر کر سامنے آتی ہے، اِن دونوں کو ایک مختلف زاویے سے پڑھنے کا مطالبہ کرتی ہے۔ ہمارے سب سے زیادہ ایجاد پسند شاعر غالب کی زندگی میں، اگر سوانحی لحاظ اور ذہنی فضا کے خدوخال کے لحاظ سے دیکھا جائے تو شہر بس ایک ہی تھا — دلّی۔ وہی دلّی جس کی گلیاں چھوڑ کر جانا اِن کے لیے امرِ محال تھا اور ۱۸۵۷ء کے معرکے میں انگریزوں کی فوجی کامیابی اور غلبے کے بعد جس کی تاراجی کا حال لکھ لکھ کر دوستوں کو سنانے اور اپنا وقت گزارنے کے دوران وہ نثر کے ایک مختلف — غیر رسمی انداز کے حامل اور شخصی احوال پر مبنی — اسلوب کو وضع کرتے گئے۔ لیکن غالب کا احوال صرف ایک شہر کا معاملہ نہیں۔ دلّی میں غالب کے معلوم و مخصوص اسلوبِ حیات میں ایک معنی خیز وقفہ اس سفر کے ذریعے سے آیا جس کے نتیجے میں وہ بنارس کے راستے کلکتے پہنچے اور وہاں ایک مدّت کے لیے قیام کیا۔ غالب کے جیسے تخلیقی مزاج کے لیے بھلا یہ کہاں ممکن تھا کہ وہ ایسی تبدیلی سے دوچار ہوں اور اِن کا ذہن اس سے دور رس اثرات قبول نہ کرے۔ ایک نئے شہر کا سامنا غالب کے لیے ایک انوکھی داستان بن گیا، اور غالب سے وابستہ ہر معاملے کی طرح ایک قفلِ ابجد یا چیستان، جس کے حروف ملا کر اسے کھولنے یا گرہ کشائی کرنے میں محقّق اور نقّاد اس دن سے مصروف چلے آرہے ہیں — اہلِ تدبیر کی واماندگیاں۔

اپنی اس مسلسل اور نامختتم مشغولیت میں یہ محترم اہلِ تحقیق، تفصیلات کا طومار باندھنے اور بال کی کھال نکالنے میں اس درجہ مُنہمک ہوجاتے ہیں کہ بعض مرتبہ بالکل سامنے کی بات سے نظر چوک جاتی ہے۔ غالب کے دلّی سے نکلنے اور کلکتہ جا پہنچنے کے ساتھ بھی یہی معاملہ نظر آتا ہے۔ اس سفر کے دوران غالب نے راستہ کون سا اختیار کیا اور سواری کون سی لی، زمین پر کتنے کوس طے کیے اور دریا سے کہاں سے گزرے، بنارس پہنچ کر کہاں اُترے اور کلکتہ میں ٹھکانا کہاں تلاش کیا، اس دوران کن لوگوں سے ملاقات رہی، کس سے تعلقات قائم ہوئے اور کس سے معرکہ آرائی ہوئی،

پرانے شاعروں کے فارسی کلام میں کیا اغلاط تلاش کیں اور لغت کے مطابق ان کی اصل کیا ہے، کس کی مدح میں قصیدہ لکھا اور کس اہلکار کے سامنے درخواست گزار ہوئے — وہ ہمیں اتنا کچھ بتاتے ہیں کہ ہمیں کچھ نہیں معلوم ہوتا۔ ایسی باتوں سے غالب کے سے تخلیقی ذہن کا معاملہ بھلا کہیں کھل سکتا ہے؟

بس اتنی ہی شکایت مجھے نام مور محقق اور ''ماہرِ غالبیات'' ڈاکٹر خلیق انجم سے ہے کہ غالب کے سفر کلکتہ پر اِن کی مفصّل اور محنت سے لکھی جانے والی پوری کتاب پڑھ جائیے، آخر میں جو ہاتھ آتا ہے وہ تفصیلات کی تفصیلات، جزئیات در جزئیات، اس دوران غالب درمیان سے اُٹھ کر کہیں غائب ہوجاتے ہیں۔ ڈاکٹر صاحب موصوف کی تحقیق کی افادیت سے مجھے انکار نہیں، انہوں نے تمام تر معلوم حقائق ایک کتاب کے اندر سمیٹ لیے ہیں۔ اس طرح حوالہ جات کی فراہمی میں سہولت ہوجاتی ہے لیکن غالب کی تنقیدی تفہیم کے لیے بنیاد فراہم ہونے کے بجائے جو discourse قائم ہوتا ہے، وہ بے حد معمولی اور کم زور معلوم ہوتا ہے۔ مثال کے طور پر، اس فارسی قطعے، ''اے کہ در بزمِ شہنشاہِ سخن رس گفتۂ'' کو نقل کرنے کے بعد وہ لکھتے ہیں:

> ''غالب کی مشکل یہ ہے کہ وہ ایک عظیم فن کار ہیں لیکن اس پایے کے فن کار کا جو روّیہ زندگی کی طرف ہونا چاہیے، وہ اس سے محروم نہیں۔ عام طور پر عظیم فن کار ''شوق ہر رنگ رقیبِ سر و سامان نکلا'' کی مجسّم تفسیر ہوتا ہے۔ وہ فن کو خونِ جگر سے سینچتا ہے اور ایسا کرنے کے لیے اسے تمام مادّی ضرورتوں اور آسائشوں سے بے نیاز ہونا پڑتا ہے۔ غالب کا المیہ یہ ہے کہ ایک طرف اِن کا آدرش عظیم فن کی تخلیق ہے لیکن دوسری طرف ذوق کا سماجی وقار بھی اِن کے لیے ناقابلِ برداشت ہے—''

زندگی کے بارے میں عظیم فن کار کے روّیے کی نشان دہی میں ڈاکٹر صاحب ایک نوع کی رومانوی خام خیالی کا شکار ہوئے ہیں کہ بڑا فن کار لازماً شیلے کے سے ''بے اثر فرشتے'' کی طرح فضاؤں میں پر پھڑ پھڑاتا رہے گا، اس کے علاوہ اسے کچھ نہیں کرنا۔ فن کار کے روّیوں کے بارے میں کوئی بھی مفروضہ غالب کی مثال کے بعد جوں کا توں دُہرایا نہیں جاسکتا اور غالب کے روّیے کی نشان دہی کے بعد اس میں تبدیلی ناگزیر ہوجاتی ہے کہ غالب سے روّیوں کی تشکیل ہوسکتی ہے نہ کہ روّیوں کے بارے میں پہلے سے طے شدہ تصّور کی روشنی میں غالب کو عیب دار ٹھہرانے کا عمل۔

غالب کے تخلیقی ذہن اور ان کی سماجی طلب یا اعزاز کی خواہش کے درمیان تفاوت کو وہ پیراڈاکس کے طور پر بیان تو کر دیتے ہیں، لیکن حل نہیں کر سکتے۔ اس پورے قضیے میں ہم جس سے محروم ہوجاتے ہیں اور جو درمیان سے غائب ہوجاتا ہے، وہ غالب ہے۔ وہی غالب جس کے ایک قصیدے کا حوالہ بھی آگے چل کر وہ دیتے ہیں:

امروز من نظامی و خاقانیم بدہر
دہلی زمن بہ گنجہ و شرواں برابر است

بیسویں صدی کے مروّجہ علوم اور ادبی نظریات کی مدد سے غالب کے اس پیراڈاکس کو سمجھنے میں مدد لی جاسکتی تھی۔ لیکن ڈاکٹر صاحب اس عہد کے اسالیبِ خیال کی اصطلاحات استعمال کرتے بھی ہیں تو اس دور کی ادبی سماجیات سے لے کر، جو بجائے خود ابتذال کی علامت ہیں۔ مثال کے طور پر، وہ مشاعرے کا ذکر ''ادبی حربے'' کی حیثیت سے کرتے ہیں:

''مرزا افضل بیگ نے غالب کو عوام و خواص کی نظر میں کم علم ثابت کرنے کے لیے مشاعرے کا حربہ استعمال کیا—''

اسی طرح ڈاکٹر صاحب کا بیانیہ، غالب کے لیے ناکافی اور ناقص بلکہ ناقابل قبول بن کر رہ جاتا ہے:

''مرزا افضل بیگ اور ان کے گروہ کے لوگوں نے غالب کو شعر و ادب کے نہیں بلکہ غنڈہ گردی کے میدان میں شکست دی—''

اظہار کا یہ پیرایہ، ظاہر ہے کہ بہت پست ہے اور اس کی بنیاد پر تجزیہ بے سود۔ ڈاکٹر صاحب نے اتنا کام ضرور کیا ہے کہ غالب کے ادبی مناقشوں اور معرکہ آرائیوں کی فہرست مرتّب کر دی ہے کہ کس سے اور کس بنیاد پر اختلاف ہوا اور اس اختلاف نے کیا شکل اختیار کی۔ یہ تفصیلات ایک حد تک دِل چسپ معلوم بھی ہوتی ہیں اور ان سے اس عہد کی ادبی فضا کے بارے میں ایک طرح کا اندازہ لگایا جاسکتا ہے۔ لیکن کلکتے کے سفر کے ضمن میں پنشن و خرچ کی عرضیوں اور مشاعروں کی سیاست اور مشاعروں کے معرکوں پر اتنا زورِ قلم صرف ہوا ہے کہ ہم یہ بات فراموش کر جاتے ہیں کہ غالب کا اصل ادبی معرکہ تو کلکتہ کے شہر سے ہوا —

کلکتے کا شہر جس طور غالب کے لیے ماجرا بنا، اس کے خد و خال بلکہ bare bones بڑی حد تک معلوم ہیں۔ غالب اس شہر میں وارد ہوئے جسے بعد میں انہوں نے ''اقلیم ہفتم'' قرار دیا، کسی ''خاص جستجو اور زحمت گفتگو'' کے بغیر مکان تلاش کیا اور اس میں اُترے، شہر کا نظارہ کیا اور اس میں ''وطن کے مقابلے میں اپنے آپ کو بہت آزاد محسوس'' کیا، اپنے مقدمے کے سلسلے میں بعض اہم افراد سے تعلقات استوار کیے، انگریزوں کے رنگ ڈھنگ دیکھے، بہت اُمیدیں قائم کیں اور پھر اِن امیدوں کو مٹتے ہوئے دیکھا، چکنی ڈلی پر قطعہ لکھ کر بدیہہ گوئی کا سکّہ جمایا، فارسی گوئی کو شعار بنایا اور متقدمین کی غلطیوں کی نشان دہی کے ساتھ — غرض یہ کہ تخلیقی فعالیت و سرگرمی، رونق اور چہل پہل کا پورا سلسلہ دکھائی دیتا ہے۔ حالی نے ''یادگار غالب'' میں لکھا ہے کہ ''امیروں کے دھوکے میں وہ پورے دو برس کلکتے میں رہے۔ مگر آخر کار نتیجہ ناکامی کے سوا کچھ نہ ہوا —''

لیکن سفر کے اس ظاہری مقصد میں ناکامی کے علاوہ اس پورے معاملے کا نتیجہ بہت کچھ نکلا، اتنا کہ غالب کے سوانح ہی نہیں، اِن کے تخلیقی کام میں بھی ایک نئی جہت کا اضافہ کیا اور ایک ایسا زاویہ فراہم کیا کہ جس سے اِن کا مطالعہ کیا جاسکتا ہے — غالب کے مطالعے کا ایک اور امکان۔ دشتِ امکان میں ایک اور نقش جو کہیں اور سے نہیں، اس شہر سے اُبھرا۔ غالب کو شاعروں، ادیبوں، تخلیقی فن کاروں کی ایک پوری فہرست کا سر آغاز قرار دیا جاسکتا ہے جو کلکتے کے مسحور کن اور حیرت خیز شہر سے فیسی نیٹ (Fascinate) ہوتے آئے ہیں اور جن کی داستان اپنے طور پر دل چسپی کا بہت سامان رکھتی ہے۔

ایسی کسی بھی فہرست میں نام بھی بہت آئیں گے اور حیرت کے مرحلے بھی۔ لیکن میں اس فہرست میں چارلز بودیلیئر کا نام ہرگز شامل نہ کروں گا۔ شمیم حنفی صاحب نے معاصر کلکتہ کے شعری منظرنامے ''شہرِ خوں آشام'' کے مقدمے میں بودیلیئر کو اسی شہر میں پایا ہے اور اِس کا سلسلہ غالب سے جوڑا ہے:

> ''انوکھا اتفاق ہے کہ اُردو کے سب سے بڑے شاعر کے سفرِ کلکتہ کے ٹھیک پندرہ برس بعد فرانس کا ایک آوارہ مزاج شاعر بھی لمبے، جاں گداز فاصلوں کو عبور کرتا ہوا کلکتہ پہنچا۔ غالب کا سفر ایک مادّی ضرورت کا نتیجہ تھا۔ بودلیئر کے سفر کی غایت نفسیاتی تھی — غالب کے لیے کلکتے کے کینوس پر مادّی کمال کے مظاہر سے شناسائی ایک نیا تجربہ تھی، پس وہ اس سے مسحور بھی ہوئے، مرعوب بھی۔

بودلیئر مادّی کمال میں پنہاں زوال کا رمز آشنا بھی تھا اور اس کا شکار بھی، پس مشرق کی پُراسرار سرزمین کے ایک شہر میں اس کی آمد اس کے لیے ایک دوسری قسم کا تجربہ بن گئی—"

مشرق کی پُراسرار سرزمین بھی افسانہ ہے اور انوکھا اتفاق بھی۔ اسی قسم کا افسانہ جیسے اسی شہر سے غالب کی دِل چسپی کے گرد بُن دیا گیا اور اصل encounter کے اوپر ایک پردہ سا ڈال دیا۔ اس افسانے کا مآخذ دراصل میراجی کا وہ مضمون ہے جو بودلیئر کے بارے میں انہوں نے "مشرق و مغرب کے نغمے" میں لکھا اور جس میں بہت خلاّقانہ انداز کے ساتھ موضوع گفتگو بننے والے شعراء کا مطالعہ کیا۔

"یہاں اس کا قیام ایک سال سے کچھ کم عرصے کے ہی رہا۔ ایک تو ویسے ہی کچی عمر میں ایسے دور دراز کے سفر سے عین ممکن تھا کہ اس کی طبیعت میں تبدیلی رونما ہوتی۔ دوسرے اس کے کلام سے، نیز اس کی عملی زندگی سے صاف ظاہر ہے کہ اس کے خام اور نابالغ ذہن پر سانولے سحرِ بنگالہ نے ایک خاص اثر کیا۔ کالی کے مندر کو بھی اس نے دیکھا ہوگا اور دیومالا کے اس افسانے میں اذیّت پرستی کا جو فلسفہ پنہاں ہے اس کی پُراسرار اور مسحور کن ہیبت نے اس کے دِل میں صدیوں کی دبی ہوئی وحشی انسان کی طبعی تحریکوں کو ازسرِنو ایک اچھوتے انداز میں بیدار کر دیا ہوگا—"

یقیناً اس معاملے میں، میراجی کا تخیّل انہیں لے بھاگا ہے۔ وہ کسی بنیاد کے بغیر قیاس آرائی کر رہے ہیں اور اس پورے اقتباس سے اندازہ لگایا جاسکتا ہے کہ بودیلیئر کے پردے میں وہ محض اپنی "نفسیاتی غایت" بیان کر رہے ہیں، اس کے علاوہ کچھ نہیں۔

مارسل رف (Marcel Ruff) اور بعض دوسرے محققین کے پیہم اصرار کے باوجود (کہ بودیلیئر کو بھی کئی ایک اپنے خلیق انجم میسّر ہیں)، یہ بات بڑی حد تک متعیّن ہوچکی ہے کہ بودیلیئر کبھی کلکتہ آیا ہی نہیں۔ خاندان والوں کے دباؤ کے تحت وہ کلکتہ کے عازم بحری جہاز پر سوار ضرور ہوا مگر ماریشس تک آ کر واپس پلٹ گیا۔ اتنا ضرور ہوا کہ وہ کلکتہ پہنچنے اور ہندوستان و افریقہ کے دور افتادہ مقامات پر (پراسرار مشرق!) سیر کے قصّے عمر بھر سناتا رہا، جس کی وجہ سے اس کے کئی دوست اس بات کو یقینی سمجھتے رہے۔ یہ افسانہ بھی اس شاعر کے گرد جمع ہوجانے والے اساطیر میں سے ایک

ہے— جیسے بعد میں خود میراجی کے گرد ایسے افسانے جمع ہو گئے کہ انہیں تقریباً ایک دیومالائی کردار بنا کر رکھ دیا۔ جیسے بودیلیئر کے لیے بُنا ہوا افسانہ سانپ بن کر خود اِن کے گرد لپٹ گیا اور اِن کی شاعری کے خدوخال کو دُھندلا کر رکھ دیا۔

بودیلیئر کے کلکتہ آنے اور یہاں سے اثر قبول کرنے کے بارے میں، میں اینڈ اسٹارکی (Enid Starkie) کی کتاب ''بودیلیئر'' (لندن، ۱۹۵۷ء) کے حوالے پر اکتفا کروں گا— جولین بارنز کے اس پُرتشدد حملے کے باوجود جو ایما بواری کی آنکھوں کے بدلتے ہوئے رنگ کے بیان کے حوالے سے ان خاتون کی علمی استطاعت پر کیا گیا ہے— کہ یہ بودیلیئر کی سوانح کا ایسا مفصّل و مکمّل بیان ہے جو علمی حوالوں پر قائم ہے اور اس افسانہ طراز شاعر کی سوانح کو افسانہ نہیں بننے دیتا۔ غالب اس معاملے میں بودیلیئر سے ہیٹے رہے کہ وہ کلکتے تک جا پہنچے مگر ایسے سوانح نگار اور محقق کم ہی حاصل کر پائے۔ بودیلیئر نے بعد میں جو قصّے سنائے ان کو اسٹارکی نے رومانوی قرار دیا ہے اور اس مقامی رنگ سے مملو جو انیسویں صدی کے فرانسیسی شاعروں کو دِل سے مرغوب تھا:

This is romantically described, with the local colour dear to the hearts of the French Poets of the nineteenth century. The only objection to the story is that it is certainly untrue, that Baudelaire did not go to India, and went no nearer to Africa than Mauritius and Reunion. He had, however, a talent for description, for evoking lands which he had only see in imagination, and the fact that he found and andrence ready to appreciate his gifts, only added to the zest of his excitement and spurned him on to further efforts. When he had told the story several times he could no longer separate what was true from what was fictions, and he later never remembered that he had not, in reality, gone to Calcutta."

معلوم حقائق کے خلاصے اور شاعر کی دانستہ افسانہ طرازی کی نفسی توجیہہ کے بعد شک و شُبے کی گنجائش کم ہی رہ جاتی ہے۔ غالب کے معاملے میں افسوس کا مقام یہ ہے کہ وہ تا عمر کلکتے کے ادبی معرکوں کے بارے میں جس انداز سے ذکر کرتے رہے، اس کی تاویل محض سرسری سے آگے نہیں

بڑھنے پائی۔ ڈاکٹر خلیق انجم نے محولہ بالا کتاب میں لکھا ہے کہ:

''ان معاملات نے غالب کی ان کی لے کو اتنا تیز کر دیا کہ غالب نے اپنے بعض مربّیوں اور دوستوں کے نام خطوط میں اس ادبی معرکے کے سلسلے میں جو واقعات بیان کیے ہیں ان میں غم و غصّے کی وجہ سے کہیں تو غالب کی یادداشت نے دھوکا دیا ہے، کہیں غالب نے مبالغہ آرائی سے کام لیا ہے اور کہیں اپنی انا کی وجہ سے حقیقت سے روگردانی کرتے ہوئے بے بنیاد اور بے اصل باتیں کہیں ہیں—''

لیکن اس کے باوجود— لیکن اس کے باوجود، ہم اس معاملے کو سمجھنے کے نزدیک بھی نہیں پہنچ پاتے کہ غالب جو طرزِ عمل اختیار کر رہے ہیں، وہ آخر ایسا کیوں کر رہے ہیں اور جو کچھ کر رہے ہیں، وہ کیا کر رہے ہیں۔ کسی بھی دوسرے شاعر اور خاص طور پر انیسویں صدی کے غزل گو اُردو شاعر کے مقابلے میں ہم ایسے سوالات اور مطالبے صرف غالب کے ضمن میں ہی کر سکتے ہیں۔ میر تو قیامت کے دِن شاعری کے جرم میں اپنے سر پر اپنے ہی دیوان کی مار کھانے کے لیے تیار ہو گئے مگر اِن کا یہ بیان بھی اِن کے دیوان ہی کا حصّہ ہے۔ میر اگر کہیں شخصیت معلوم ہوتے ہیں تو کسی حد تک ''آبِ حیات'' میں، لیکن یہ اعجاز محمد حسین آزاد کے بیان کا ہے۔ مگر آزاد کا سحر غالب کے معاملے میں پھیکا پڑنے لگتا ہے۔ دوسرے شاعروں سے کہیں بڑھ کر غالب ہمارے لیے ایک شخص اور ایک فرد ہیں، شخص بطور شاعر، غالب بطور شخصیت— (اور اس افسانے کی تخلیق کا سہرا ''یادگار غالب'' کے مصنّف، مولانا حالی کے سر جاتا ہے۔) اور ایک اسطور بن جانے کے معاملے میں وہ بودیلیئر کے ہم نصیب ہیں۔ (۱)

ڈبلیو، ایچ آڈن نے بعد میں جو مذہبی تاویلات کی ہیں (بودیلیئر سے بھی کہنے کو جی چاہتا ہے کہ تجھے ہم ولی سمجھتے جو نہ بادہ خوار ہوتا) اِن کے باوجود، وہ اپنے بعد آنے والے بعض شاعروں کی زبان میں poete maudit تھا، اور یہ ترکیب میراجی کے لیے بھی عین مناسب ٹھہرتی ہے— غالب کے لیے بالکل نہیں کہ اِن کا اپنے اوپر سے اعتبار نہیں اُٹھتا اور نہ اپنے بارے میں ایسے شکوک و شبہات سر اُٹھاتے ہیں کہ اُداسی، ذہنی پراگندگی اور دیوانگی کے سائے قریب سے گزرنے

(۱) بودیلیئر کے انگریزی تراجم کے انتخاب کے مرتبین کیرل کلارک اور رابرٹ سائکز نے ایک مقدمے میں لکھا ہے کہ آج بودیلیئر کے نام کا مطلب سب سے پہلے ہے ایک خاص شخص۔ اس مفید مقدمے کے بعض تنقیدی حوالوں سے زیرِ نظر تحریر میں مدد لی گئی ہے۔)

لگیں۔ غالب کلکتے میں ادبی معرکہ آرائی پر اُترتے ہیں تو اپنی تمام تر برتری کے زعم کے ساتھ، حالاں کہ محققین ثابت کر ہی چکے ہیں کہ اِن کی فارسی دانی اِن کے اس احساسِ تفاخر سے چار ہاتھ پیچھے ہی ہے۔

پال ورلین اور بعد کے دوسرے شاعروں نے جہاں بودیلیئر کے لیے اس کی زبوں حالی کے حساب سے نام تراشا، وہاں ورلین کے دوست راں بو نے، جسے بودیلیئر کے فوراً بعد کا سب سے اہم شاعر قرار دیا جاسکتا ہے، اسے ایک حقیقی Seer، شہنشاہِ شاعراں، سچ مچ کا خداوند ٹھہرا کر خراجِ تحسین پیش کیا۔ راں بو کے نزدیک بودیلیئر اس کا نظارہ کرسکتا ہے جو دکھائی نہیں دیتا اور وہ سُن لیتا ہے جو سنائی نہیں دیتا۔ یہ بات بھی اس لیے قرینِ قیاس معلوم ہوتی ہے کہ راں بو یہ سمجھتا تھا کہ شاعر کا اصل منصب ایک ایسی زبان کی تلاش ہے جو ماورائی اقلیم کی اِن جھلکیوں کو منتقل کرسکے جو شاعر نے خود بھی دیکھی ہیں۔ زبان کا یہ امکان غالب کے ہاں بار بار سامنے آتا ہے اور اِن سے انوکھی پیکر تراشی و استعارہ سازی کرواتا ہے کہ متضاد کیفیات ایک دوسرے میں مدغم ہونے، کسی دوسری کیفیت کے ذریعے بیان ہونے لگتی ہیں۔ راں بو کے الفاظ میں غالب ایسے ہی Seer ہیں۔

مماثلت اور امتیاز کے یوں تو کئی دائرے کھینچے جاسکتے ہیں مگر اِن کا مرکز مزید کسی طور کلکتہ نہیں ٹھہر سکتا۔ یہ ضرور ہے کہ بودیلیئر جدید معنوں میں شہر کا شاعر ہے، رومانوی اسلوب کا آخری بڑا شاعر جس کے ہاں ساتھ ساتھ جدید شہر کے ویرانے میں نیستی منھ پھاڑے نظر آتی ہے۔ بودیلیئر کے پیرس کو ''یادوں، خوابوں اور بھوتوں کا مسکن'' قرار دیا گیا ہے۔ لیکن اس کے ہاں شہری استعاروں کی عمدہ تشریح ٹی ایس ایلیٹ نے بیان کی ہے، جو اس واسطے بھی اہم ہے کہ ایلیٹ نے ''ویسٹ لینڈ'' میں خالی اور بھیانک شہر کے بیان کے لیے بودیلیئر کے طریقۂ کار سے استفادہ کیا تھا۔ ایلیٹ کے مطابق:

It is ... not merely in the use of imagery of the sordid life of a great metropolis, but in the elevation of such imagery to the first intensity... presenting it as it is, and yet making it represent something much more than itself ... that Baudalaire has created a mode of release and expression for other man..."

بودیلیئر کے اس مخصوص طریقے کی تشریح وہ یوں کرتا ہے کہ یہ غلیظ حقیقت پسندی (sordidly realistic) اور phantasmagoric کے درمیان اتصال کا امکان ہے۔ یہ امکان

ظاہر ہے کہ غالب سے بہت دور ہے جو کلکتے کو واقعیت پسند اسلوب میں نہیں بلکہ اپنے زمانے کی روش کے مطابق، استعاروں اور تلمیحوں کے ذریعے بیان کرتے رہے۔ خطوط نویسی کی وجہ سے انتظار حسین نے غالب کو اُردو ناول کا پیش روقرار دیا ہے مگر غالب کے سامنے نہ تو یوروپ کے واقعیت پسندی والے ناول کی مثالیں تھیں اور نہ تخیئل اس طرح کا تھا جسے اب sociological imagination کہا جانے لگا، جس کی ایک ابتدائی کارفرمائی ان ہی کے شہر میں کچھ عرصہ بعد نذیر احمد کی نثر میں نظر آنے والی تھی۔ لیکن یہ سب قصّے غالب کے بعد کے تھے اور یہ گلشن اِن کے لیے ناآفریدہ ہی رہا۔

اس کے باوجود غالب کی نغمہ سنجی میں گرمئ نشاطِ تصوّر عجیب انداز سے جلوہ فرما نظر آتی ہے۔ بودیلیئر کے برعکس، بیسویں صدی کا ایک شاعر سچ مچ کلکتہ پہنچ گیا اور ایک مدّت تک اس شہر میں قیام پذیر رہا۔ یہ ہے امریکا کا آزادرو اور آزادخیال شاعر ایلن گنز برگ(Allen Ginsberg) جو مادیّت پرستی کے عروج میں پنہاں زوال کا کہیں زیادہ بُلند آہنگ اور واشگاف اظہار کرنے والے شاعر رہا ہے۔ ٦٣ ـ ١٩٦٢ء کے دوران ہندوستان میں قیام کا احوال اس نے نظموں کے علاوہ ایک مسلسل تحریر میں بھی کیا جو نظم بھی ہے، روزنامچہ بھی، تاثرات کا اظہار بھی اور متفرق یادداشتوں کے نثر پارے بھی، جو Indian Journals کے نام سے ١٩٧٠ء میں شائع ہوئی۔ ایلن گنز برگ نے کلکتّے کو ایک اور ہی عالم میں دیکھا لیکن اس شہر کے ساتھ ساتھ وہ شاعری کی ایک ماورائی کیفیت کے قریب بھی پہنچ رہا تھا۔ ٨ جولائی ١٩٦٢ء میں اس نے اپنی ڈائری میں لکھا:

Poety xx Century like all arts and sciences is devolving into examination- experiment on the very material of which it's made. They say "an examination of language itself" to express this turnabout from photographic objectivity to subjuctive- abstract composition of words' a la Burroughs.

ذہن جب پیمانہ بنتا ہے تو آپ ہی اپنی پیمائش میں مشغول ہوجاتا ہے۔ ولیم بروز کا انداز تو دور کی بات ہے۔ لیکن تحریر میں داخلی اور تجریدی انداز کا بڑھتا ہو غلبہ اور زبان کے جس بدلتے ہوئے موڑ کی نشان دہی گنز برگ نے کی ہے، اس نقطۂ نظر سے غالب کے ہاں زبان کے استعمال اور اس کے اندر برپا ہونے والی تبدیلیوں کا مطالعہ بھی کیا جاسکتا ہے کہ غالب کے ہاں یہ کیفیات

کلاسیکی شعریات کی حدود و شرائط کی پابند ہونے کے باوجود، جامد نہیں رہتیں۔ ان کی تہہ میں ایک اضطراب سا برپا رہتا ہے اور تخیل کو مزید وسیع کرنے کی بے محابا آرزو۔

غالب کے استعارہ سازی و پیکر تراشی میں گنز برگ کے معاصرین کے لیے کس قدر دلکشی موجود ہے، اس کا اندازہ ان تراجم/غالب پر مبنی ''نظموں'' سے لگایا جاسکتا ہے جو اعجاز احمد کی معیت میں ممتاز جدید امریکی شاعروں نے کیے تھے اور جن میں غالب اگر اور کچھ نہیں تو پہلے بیٹ نک Beatnik شاعر معلوم ہونے لگتے ہیں۔

غالب کے لیے کلکتہ اور تضادات کا ایک اور حوالہ گنٹر گراس بھی بن سکتا ہے جس نے بھی اس شہر میں ایک مخصوص عرصہ گزارا اور اس کا احوال رقم کیا۔ گنٹر گراس واقعیت پسندی کے شکنجے میں جکڑا ہوا ناول نگار نہیں بلکہ اسے تو طلسمی واقعیت نگاری کا پیش رو قرار دیا جاتا رہا ہے۔ گراس کے سامنے بھی کلکتہ بعید از فہم تجریدی کیفیات کا پیش خیمہ ثابت ہوتا ہے، لیکن اس کے علاوہ خود ایک بہت بڑی حقیقت جو ''غلیظ'' بھی ہے اور ''واقعی'' بھی، جہاں یوروپ سے آیا ہوا ناول نگار جدید دور کے تضادات کو دیکھ سکتا ہے اور مختلف معاشروں میں فرق کو براہِ راست اپنا موضوع بنانے کے بجائے اپنے نقطۂ نظر اور اسلوب کے اندر سمولیتا ہے۔ ایک شہر سے دوسرے شہر جا کر دو مختلف معاشرتوں کے فرق کو اپنے موضوع کا حصّہ اور اپنے نقطۂ نظر کا جزو بنالینے کا یہ انداز غالب کے ہاں بھی موجود ہے، اسی لیے اِن کے ہاں تہذیبوں میں تبدیلی کا احساس تو ہے مگر وہ تہذیبوں کے تصادم کی طرف جاتے ہوئے نظر نہیں آتے۔ یا پھر یوں کہنا چاہیے کہ وہ اس مقام تک ضرور پہنچ جاتے ہیں، جس کی تعریف بعض تجزیہ نویسوں نے ایسے تصادم کے طور پر کی ہے۔

غالب کے سفرِ کلکتہ کو کسی زاویے سے دیکھا جائے، اس کے نتائج بہت دور رس ثابت ہوئے۔ اسی لیے اس کا معاملہ ہمارے دوسرے کلاسیکی شعراء کے اختیار کردہ سفر سے یکسر مختلف ہوں۔ میر نے دلّی کو چھوڑا اور لکھنؤ گئے، جس کے اثرات میر کے آخری دواوین میں بھی موجود ہیں اور پھر میر نے لکھنؤ کے اہم اور نمائندہ شعراء پر اتنا گہرا اثر ڈالا کہ لکھنؤ کے دبستان اور دلّی کے دبستان کی تقسیم، ادبی سے زیادہ سیاسی معلوم ہوتی ہے۔ اس سے زیادہ طویل سفر داغ نے طے کیا جو دلّی سے نکل کر حیدرآباد دَکن پہنچے اور انہیں احساس ہوا کہ ہندوستان میں رہتے ہوئے بھی ہندوستان سے دور ہیں۔ لیکن غالب کے سفر کے مُضمرات کہیں زیادہ وسیع ہیں۔ اس سفر کے نتیجے میں واقع ہونے والی تبدیلیوں کے سب سے زیادہ واضح آثار خود غالب کی تخلیقی شخصیت کے اندر

موجود ہیں اور جس کی شہادتیں، اِن کے لسانی اور شعری روّیے میں دیکھی جاسکتی ہیں۔ اس حوالے سے اگر اِن کے اس دور کے کلام، خاص طور پر فارسی کلام کا مطالعہ کیا جائے تو غالب کے اس رویّے اور غالب کی مجموعی شخصیت کے بارے میں بہت معنی خیز معلومات حاصل ہوں گی۔ لیکن ہمارے محققین نے اس تمام احوال کی سطح تک اپنے آپ کو محدود کر رکھا ہے۔ وہ اِن آثار کی فہرست تو تیار کر لیتے ہیں مگر اِن کا تجزیہ کرنے کے جوکھم میں اپنے آپ کو نہیں ڈالتے۔ اِن کا مطالعہ ناقص سہی، ایک لحاظ سے بہت غنیمت ہے کہ اس امتحان میں محقق حضرات اپنے آپ کو نہیں بلکہ غالب ہی کو ڈال دیتے، اور یہ سوال پھر بھی دھرے کا دھرا رہ جاتا کہ کلکتے میں آخر ایسا ہوا کیا تھا؟

بیش تر نقّادوں نے اس سوال کا جواب بڑی سہولت کے ساتھ دے دیا ہے۔ اپنی بے حد مفید اور تازہ خیالی سے عبارت کتاب میں پروفیسر نتالیا پری گارینا نے، اس مشہور قطعے کے حوالے سے جو غالب نے کلکتّے میں لکھا تھا، یہ کہا ہے کہ ''غالب کے اس قطعے میں ہمارے سامنے نئے زمانے کا انسان اُبھرتا ہے— '' لیکن انہوں نے اس کی زیادہ وضاحت کی ضرورت محسوس نہیں کی کہ اس انسان کے زمانے کے نقوش کیا ہیں اور خود اس کے اپنے خد و خال کیسے ہیں، یہ مختلف کس طور پر ہے۔ اس سوال کا جواب تلاش کرنے کی ضرورت اس لیے بھی پیدا ہوتی ہے کہ ہمارے کلاسیکی شاعروں سے قدرے مختلف، غالب کے کلام اور خطوط سے مترشح ہے کہ ان کے مطمحِ نظر میں انسان کے بارے میں ایک واضح شعور موجود ہے اور وہ اس سے اکثر کام لیتے ہیں۔ غالب کا یہ انسان کہاں سے آیا تھا اور اِس کا حدود اربع کیا تھا، اس سلسلے میں خلیق انجم سے زیادہ توقعات کے ساتھ میں پروفیسر ممتاز حسین کی طرف رجوع کرتا ہوں کہ انہوں نے غالب کے ضمن میں تاریخی شعور پر بہت زور دیا ہے اور اپنی کتاب کے پہلے ہی حصّے میں ''تاریخ کی رزم گاہ میں غالب کا مؤقف'' یوں پیش کیا ہے گویا غالب سلطانی گواہ میں بن کر عدالت میں حاضر ہوگئے ہوں۔

اس سفر کے نتیجے میں آنے والی تبدیلیوں کی طرف ممتاز حسین نے اشارہ کیا ہے:

> ''یہ جوکم زوری اپنے مشاہدات اور محسوسات کو شعر کی بنیاد نہ بنانے کی تھی وہ سفر کلکتہ کے بعد ختم ہوجاتی ہے، بلکہ یوں کہنا چاہیے کہ دورانِ سفر ہی میں ختم ہوجاتی ہے— ''

اس سفر سے ''وجدان میں تبدیلی'' کا ذکر کرکے پروفیسر صاحب مرحوم نے دو منزلوں کا حوالہ دیا ہے اور اس شعر کو خاص اہمیت کا حامل قرار دیا ہے:

دلم در کعبہ از تنگی گرفت آوارہٗ خواہم
کہ بامن وسعتِ بت خانہ ہائے ہند وچیں گوید

لیکن وہ شعر کو دہرا کر رہ جاتے ہیں اور ان غزلوں کی تہہ میں اُتر کر ان کے لفظیات و معنی سے اپنے تصوّرات کو برآمد کرنے کے بجائے پھر کلیّہ سازی کی طرف آ جاتے ہیں، جس کا انداز عمومی رہتا ہے:

''اس وسعتِ قلب ونظر کے بعد ہی اِن کے قدم زمین پر ٹکتے ہیں اور وہ اپنے گرد و پیش کی زندگی کے تصادم اور کش مکش کو اس کے تاریخی روپ میں دیکھنے پر مجبور ہوتے ہیں۔ شاعر محض رہنے کے بجائے کچھ ہوش وخرد کی بھی باتیں کرتے ہیں اور اب صرف خیالِ محض کی وادی کی سیر نہیں کرتے ہیں—''

اس سے پہلے کہ آپ چونکیں اور پوچھیں کہ یہ کیسے ہوا، تجزیہ آگے بڑھ جاتا ہے۔ شاید غالب نے اپنے ایسے ہی نقّادوں کے لیے کہا تھا— مری ہی رفتار سے بھاگے ہے بیاباں مجھ سے۔ ممتاز حسین نے اس دور کا ایک طویل سیاسی وسماجی تجزیہ قلم بند کیا ہے اور اس کا تعلّق غالب سے قائم کر دیا ہے:

''ہم نے جو تاریخی پس منظر پیش کیا ہے اس کی کش مکش اقدار کی دُنیا میں غالب کے کلام میں مختلف جگہوں میں نظر آتی ہے:

ایماں مجھے رو کے ہے تو کھینچے ہے مجھے کفر
کعبہ میرے پیچھے ہے کلیسا مرے آگے

لیکن یہاں مدنظر اقدار کی کشمکش نہیں ہے جس کا اس صورتِ حال میں پیدا ہونا لازمی تھا بلکہ اِن کی وہ دیدہ وری ہے جس سے کہ وہ اپنی ہم عصر تاریخ کے بنیادی تضادات کو سمجھنے اور اسی کے ترقّی پذیر پہلوؤں کو اُبھارنے میں کامیاب رہے—''

مگر یہ تضاد کا بیان/بیان کا تضاد اور کامیابی، غالب سے زیادہ فاضل نقّاد کی ہے۔ اسی کتاب میں آگے چل کر وہ کہتے ہیں:

''غالب نے فطرت کے اسی ابدی قانونِ تغیّر کے تحت اس سماجی تغیّر کو قبول کیا تھا جو برصغیر کی تاریخ میں پہلا سماجی انقلاب تھا اور پوری انسانیت کی آزادی کے لیے ضروری تھا۔ اس سے پہلے، برصغیر کے لوگوں کی سماجی زندگی کی

کوئی تاریخ ہی نہ تھی۔ تاریخ تغیّر سے ہے، اِن کی سماجی زندگی میں صدیوں سے
کوئی تغیّر آیا ہی نہ تھا—''

بات غالب سے بہت دور نکل جاتی ہے اور یوں معلوم ہوتا ہے کہ پروفیسر صاحب مرحوم، تاریخ کے انجام رسیدہ ہونے کا اعلان کرنے والے آج کے فوکویاما کا کوئی معکوس نقشِ اوّل ہیں جو شدّت کے ساتھ انکار کر رہا ہے کہ تاریخ کی کوئی ابتداء بھی تھی— وہ تاریخ اور تغیّر سے سرے سے انکار ہی اس لیے کر رہے ہیں کہ اِن کا تاریخ کا تصوّر اس قابل ہے کہ اس کی بابت سوال اُٹھایا جائے۔ پروفیسر صاحب موصوف نے دعویٰ کیا ہے کہ ''انگریزوں نے ہمیں بہت سے ایسے تصورات سے آشنا کیا جن کے عمل پذیر ہوئے بغیر زندگی بے معنی رہتی—'' اور اس تصوّر کی تائید میں وہ غالب کو کھڑا کر دیتے ہیں۔ مارکس سے ماخوذ اس تصوّر میں انگریزی اقتدار کو جدّت و ترقّی کے لیے لازمی طور پر ہم معنی سمجھ لیا گیا ہے، جو قریب کے بعض ممالک کی تاریخ کے ابتدائی مطالعے کو بھی نہیں سہار سکتا۔ مثلاً، ایران اور جاپان میں ترقّی اور جدیدیت، انگریزی اقتدار کے بغیر قائم ہوئی اور اس کی گواہی کا بوجھ اُٹھانے کے لیے کوئی غالب نہیں آیا۔ کتنا غنیمت ہے کہ غالب کے ناقدین کی سادہ بیانی سے خود غالب محفوظ ہیں۔

غالب کی تاریخ کی جس رزم گاہ میں ممتاز حسین نے کھڑا کر دیا ہے، اس میں وہ نہ تو اس خود ساختہ گواہی کی حقیقت و واقعیت کے بارے میں سوال کرتے ہیں اور نہ غالب کی وہاں اس طور موجودگی پر۔ وہ غالب کے کلاہِ پاپاخ میں سے نیم پختہ اور پہلے سے استعمال شدہ مارکسی تجزیے برآمد کیے جاتے ہیں، یہ سوچے سمجھے بغیر کہ وہ اُلٹا ثابت کیا کر رہے ہیں۔ انگریزی اقتدار کو ترقّی و تغیّر سے مساوی ثابت کر کے وہ اس نوآبادیاتی غلبے کا جواز پیش کرنے والے apologist معلوم ہوتے لگتے ہیں۔ شاید انہیں اس بات کا اندازہ بھی نہیں تھا کہ اِن کا نقطۂ نظر مارکسی فکر کے اعتبار سے بھی روایتی بلکہ دقیانوسی قرار دیا جاسکتا ہے اور مارکس کی محض چند تحریروں کے سطحی مطالعے پر مبنی۔ اعجاز احمد نے اپنے مفصل مضمون Imperialism and Progress میں اس بارے میں تفصیل کے ساتھ بحث کی ہے کہ مارکس نے نہ تو نوآبادتی نظام کے بارے میں مدلّل و باضابطہ تحریریں لکھیں اور اس کے چند ایک صحافیانہ مضامین سے ایک عالم گیر نظریہ اخذ کر لینا زیادتی ہے۔ بلکہ وہ اس موضوع کے حوالے سے مارکس اور اینگلز کے خیالات میں تبدیلی اور ایک نوع کے ارتقاء کی طرف بھی اشارہ کرتا ہے جس کا منتہا یہ ہے کہ یوروپی نوآبادیاتی نظام کو وہ ''خون جاری ہونے کا عمل''

(bleeding process) قرار دیتا ہے۔ مارکس کی تحریروں میں موجود ''مغربی تہذیب'' اور ''ایشیائی بربریت'' کے فقروں کے پس پشت ''یوروپ مرکزی لغات ولفظیات'' کو بھی پہچان لینا چاہیے۔ ہمارے بیش تر ترقّی پسند نقادوں کی طرح یہاں بھی ''دیے گئے خیالات'' کی بازگشت اور غیر تنقیدی مطالعے کے تحت، غالب کو ترقّی کی نام پر نوآبادیاتی غلبہ قائم کرنے والی سیاسی وعسکری طاقت کے دفاع و جواز میں اس طرح کھڑا کر دیا گیا جیسے وہ ایک تہذیب— جس سے ممتاز حسین کی یہاں مُراد بس سیاسی اقتدار وحکومت کا انتظام ہے— کے بجائے اور اس کو مُسترد کر کے اس کی جگہ، اس سے مختلف اور متصادم دوسری تہذیب کی سفارش کر رہے ہوں۔ اگر فاضل نقاد کی دلیلوں میں وزن ہوتا تو نوآبادیاتی نظام کے ساتھ غالب بھی تاریخ کے عجائب گھر میں پہنچ چکے ہوتے۔ اس کے برخلاف، غالب بھی نہ صرف نئے مطالعے کے متقاضی ہیں بلکہ آج کی نئی فکر اور تازہ اصطلاحوں کے حوالے سے بھی۔

برطانوی حکم رانوں کو مارکس کے الفاظ میں تاریخ کے غیر شعوری اوزار پروفیسر شمیم حنفی نے بھی قرار دیا ہے۔ مگر دوسرے فاضل نقادوں کے برخلاف، وہ غالب کو بھی تاریخ کا غیر شعوری اوزار ثابت کرنے پر زور خطابت صرف نہیں کرتے۔ انہوں نے یہ تسلیم کیا ہے کہ ''تبدیلی کی شہادت اتنی مضبوط ہے کہ اسے جُھٹلانا آسان نہیں ہے۔ مگر یہ شہادت جتنی مضبوط ہے، اتنی ہی عامیانہ بھی ہے۔'' وہ اس سفر کے دوران غالب کے مشاہدے— تار برقی، اسٹیمر، نئے فیشن کی عورتیں، صاف ستھرے سبزہ زار— کا حوالہ دیتے ہیں اور اس نتیجے پر پہنچتے ہیں:

> ''بعضے غالب شناسوں کا یہ خیال کہ کلکتے کا سفر غالب کے لیے ایک نئی فکری واردات بن گیا، مجھے اسی لیے مبالغہ آمیز محسوس ہوتا ہے۔ غالب کے اشعار اور مکاتیب میں اس ''واردات'' کا جہاں تہاں اظہار یا تو مصلحت کوشی کا نتیجہ ہے یا زیادہ سے زیادہ ایک وقتی ارتعاش—''

لیجیے، دائرہ مکمّل ہوگیا۔ تاریخی شعور، ترقّی وتغیر اور رزم گاہ کا جو تان توبڑا فاضل نقادوں نے بڑے اہتمام کے ساتھ تیار کیا تھا، وہ تاش کے گھر کی طرح بکھر جاتا ہے اور دشتِ امکان میں غالب ایک بار پھر اکیلے ہیں، اپنا دیوان بغل میں دابے ہوئے— آخر آخر میں بھی ہمارا واسطہ اسی تاریخی حیثیت کے حامل فرد اور تخلیقی نوعیت کے متن سے پڑتا ہے جس سے اوّل اوّل پڑنا چاہیے تھا، اور جس سے پرے ہٹ کر ہم نہ غالب کے بارے میں بات کر سکتے ہیں اور نہ اس تہذیب کے

بارے میں جس کے وہ پروردہ بھی تھے اور نکتہ چین بھی۔

کلکتے کا سفر غالب کی سوانح حیات ہی کا نہیں بلکہ اِن کے تخلیقی و تصنیفی زندگی میں بھی ایک اہم لینڈ مارک ہے—سنگِ میل یا نشانِ منزل؟ اور اس کی یاد ایک خلش بن کر تا عمر ان کے دِل میں جاگزیں رہی۔ ''کلکتے کا جو ذکر کیا—'' والی غزل کے علاوہ، اور اس سے خاصا مختلف اظہار انہوں نے ''آئین اکبری'' کی اس تفریظ میں کیا جو سرسیّد احمد خاں کی فرمائش پر لکھی گئی اور غالب کے ہاں سیاسی تبدیلی کی نشانیوں کے خواہاں نقادوں کو اپنے مقدمے کے اہم ترین شواہد میں سے معلوم ہوتی ہے۔

اس تفریظ میں موجود سماجی اعتراضات وتنقید کو ایک پوری تہذیب کی تردید یا تصادم کی مثال سمجھنے سے پہلے، اسے غالب کے اسی مضمون کے بعض دوسرے بیانات کے ساتھ منسلک کر کے بھی دیکھنا چاہیے۔ ۱۸۶۲ء کے ایک خط میں وہ لکھتے ہیں:

> ''ہندو مسلمان جو اہلِ ہند اگلے فتنہ وفساد سے بچ رہے ہیں اور اس کے وبا اور قحط کے دُکھ سہے ہیں، وہ اپنی سلامتی پر خُدا کا شکر بج لائیں۔ نیا پاکیزہ اناج کھائیں۔ ریل گاڑی کی صنعت کو دیکھیں۔ تار بجلی میں پیام کے پہنچنے کی سُرعت کو دیکھیں۔ مدرسوں کی رونق اور رواجِ علم کی کثرت ملاحظہ فرمائیں۔ حکّام کی مہربانیاں اپنی نسبت ملاحظہ فرمائیں۔ ملک سراسر بے خس وخار ہوگیا ہے۔ قلم روِ ہند نمونۂ گلزار بن گیا ہے۔ بہشت اور بیننکنٹھ جو مرنے کے بعد متصوّر تھا، اب زندگی میں موجود ہے۔ وہ احمق ہے، وہ ناقدرداں ہے جو انگریزی عمل داری سے ناخوش نود ہے—''

بات بہت واضح ہے اور آئین اکبری کی تفریظ کے ساتھ ملا کر دیکھا جائے تو مضمون مکمّل ہو جاتا ہے اور غالب کا نقطۂ نظر کُھل کر سامنے آجاتا ہے۔ اس اقتباس کو دہراتے ہوئے شمیم حنفی نے لکھا ہے کہ:

> ''اس سے پہلے اور اس کے بعد بھی غالب نے بارہا اس قسم کے مضامین باندھے تھے۔ یہ بیانات بنیادی طور پر سیاسی ہیں اور مصلحت کوشی کے ایک بدیہی جبر کا نتیجہ۔ رہبرانِ قوم بھی عام انتخابات کے موقعوں پر ایسی باتیں کچھ ایسے ہی انداز میں کہتے ہیں۔ علم کے جوش اور اپنی ذہانت کے سہارے آپ ان بیانات کی

تہہ سے چاہے جتنی سنجیدہ بصیرت ڈھونڈ نکالیں، اِن کی اپنی سنجیدگی ہمیشہ مُشتبہ رہے گی۔ غالب ولایتی شراب کے دلدادہ تھے۔ اس کا مطلب یہ تو نہیں کہ ولایتی فکر اور دانش وحکمت کے سامنی سب کچھ بھلا بیٹھیں۔ کلچر نیا ہو یا پرانا، پروگرام بنا کر پیدا کیا جائے گا تو اس کی بنادیں ہمیشہ کم زور رہیں گی—''

اسی لیے وہ کلکتہ میں غالب نے جس تبدیلی کا تماشہ دیکھا، وہ اس کو ''نئی اطلاع'' نہیں قرار دیتے، نہ ہندوستان کے لیے اور نہ غالب کے لیے کہ وہ ''گلی قاسم جان میں اپنے مکان کی ایک ڈیوڑھی میں بیٹھے بیٹھے'' یہ سب جان سکتے تھے۔

اگر اس قسم کے تاثرات کا اظہار ایک واضح بیان کے طور پر کیا گیا ہے اور اِن کا مقصد کچھ خاص گروہ یا ناظرین سے تخاطب ہے تو پھر ''آئین اکبری'' کی تفریظ کو ایک سیاسی عمل کا نسخہ سمجھنا کسی طور دُرست نہ ہوگا۔ اِن اشعار میں نہ تو غالب، تاریخ کے کسی گزشتہ حصّے پر (یعنی مغل سلطنت) خطِ تنسیخ پھیر رہے ہیں اور نہ انگریزوں کی حکومت و اقتدار کو، اِن کی لائی ہوئی تمام تر تبدیلیوں کے باوجود، اس نوع کا civilizing mission قرار دے رہے ہیں جس کا اعادہ انگریز ہندوستان میں اپنے اقتدار کے جواز کے لیے کرتے تھے اور جس کی ایک ہلکی مگر نا قابل تردید بازگشت ممتاز حسین کے تنقیدی مطالعے میں سنائی دیتی ہے۔ اسی لیے اس تقریظ کو بھی غالب کی دیگر نثر ونظم کی طرح دو تہذیبوں کے باہمی تقابل اور ایک کی دوسرے پر فوقیت کے اعلان کے طور پر نہیں دیکھا جاسکتا کہ اس طرح کے مطالعے کی گنجائش متن میں نہیں۔

یہ ضرور ہے کہ غالب کو آج کل کی مرّوج سیاسی اصطلاحوں میں بھی پڑھا جاسکتا ہے۔ ممتاز حسین نے ہی ''تیغ تیز'' کا ایک فقرہ نقل کیا ہے۔ یہ رسالہ بھی اسی قضیے کا ایک شاخسانہ ہے جو سفر کلکتہ اور ہندوستان کے فارسی گویوں پر غالب کے اعتراضات سے اُٹھا تھا۔ ''صمد'' اور ''ارونہ'' جیسے الفاظ کی سند دینے کے لیے غالب، اپنے قدیم دوست مولانا فضلِ حق خیرآبادی کا ذکر کرتے ہیں اور اِن کے بارے میں لکھتے ہیں:

''قصّہ مختصر، بعد ایک مدّت کے جب میں دلّی آرہا اور مولوی فضلِ حق مغفور سے بعدِ ملاقات ربط بڑھا، ایک روز بحسبِ اتفاق 'ہرمزد' کا ذِکر درمیان آ گیا اور اس کے ذکر کے آنے کی تقریب معنی ''صمد'' اور 'ارونہ' کے اتحاد کی شرح۔ چوں کہ حضرت کو مذہب اسلام میں تعصّب بہت تھا، ایسا کہ اسی فرطِ تعصّب میں

جان دی، اردونہ کے لفظ کو بُرا بھلا کہہ کر فرمانے لگے۔۔۔۔‘‘
(تیغ تیز، مشمولہ افاداتِ غالب، مرتبہ وزیرالحسن عابدی، لاہور)

لفظ کی سند سے بڑھ کر بات دور نکل گئی۔ مولوی فضل حق پر غالب کا دبا ہوا اعتراض تعجب خیز ہے اورغور طلب بھی۔ تعصّب کا لفظ بجائے خود ایک منفی قدر کا حامل ہے اور اس عمل سے غالب کے بُعد اور بریّت کا اظہار کر رہا ہے۔ اسلام کے معاملے میں مولوی فضل حق کے طرزِ عمل کو غالب کچھ اس طرح کی نظر سے دیکھ رہے ہیں، جیسا کہ آج کل کی زبان زد خاص و عام ترکیب میں fundamentalist قرار دیا جاتا ہے۔ غالب کا استعمال کردہ لفظ اور اس کے پس پشِ موجود روّیہ توجہ طلب ہے، اور سراسر معاصر معنویت کا حامل بھی۔

اسی لُغت کی توسیع میں اگر دیکھا جائے تو دو مختلف الاصل اور مختلف النوع تہذیبوں کے ایک دوسرے کے سامنے ایستادہ ہونے یا مدمقابل بن جانے اور اِن کے باہمی تفاعل اور ارتباط کو بعض تجزیہ نویس ایک ٹکراؤ یا تصادم کے طور پر دیکھتے ہیں اور اسے محض عسکری یا سیاسی ٹکراؤ نہیں، بلکہ تہذیبوں کا تصادم قرار دیتے ہیں۔ سیموئل ہنٹنگٹن کے پیش کردہ اس تصّور کو اس قدر رواج اور مقبولیت یوں بھی حاصل ہوئی ہے کہ یہ موجودہ دور کی بعض فوجی قوّتوں کو دُنیا کے دوسرے اور نسبتاً کم ترقّی یافتہ خطّوں میں واقع ممالک میں مداخلت اور غلبے کا جواز فراہم کر رہا ہے۔ یوں یہ دور حاضر کے استحصال کی لُغت کا لازمی حصّہ ہے۔ اس اصطلاح کی صراحت، تردید یا بیخ کنی سوادِ دانشِ عصر حاضر کا ایک اہم بلکہ لاینفک جزو بھی ہے لیکن کیا یہ تصّور غالب کے اس عمل کو عنوان فراہم کرتا ہے جو مغل اقتدار کے گُل ہوتے ہوئے چراغ اور اس کے سامنے انگریزوں کے عروج کو مدنظر رکھ کر انہوں نے ’’آئینِ اکبری‘‘ کی تقریظ لکھتے وقت کیا؟ غالب ظاہر ہے کہ اس تبدیلی کے شاہد تھے لیکن تہذیبی عمل کے بارے میں اِن کے روّیے یا اس عمل میں اِن کی شمولیت کو سمجھنے کے لیے مجھے مناسب معلوم ہوتا ہے کہ ایڈورڈ سعید کے حوالے سے اس مسئلے پر روشنی ڈالی جائے کہ سعید کو پڑھنا، معاصر ڈسکورس کے عین قلب میں مکالمے کی بنیاد قائم کرنا ہے۔

اپنی آخری، مختصر مگر بے حد بلیغ کتاب Humanism Democratic Criticism میں اس بات کا ذکر کرتے ہوئے کہ گیارہ ستمبر کے بعد سے دہشت اور دہشت گردی کو عوامی شعور میں اس درجہ مسلّط کر دیا گیا ہے اور اس امر پر مسلسل زور دیا جارہا ہے کہ اسلام کی تہذیب، مغربی

تہذیب کی یکسر مخالف اور متضاد ہے۔ اس مفروضت کو ہنٹنگٹن کے خیالات پر مبنی سمجھتے ہوئے وہ ہنٹنگٹن کے، تھیسس کو deplorably vulgar اور reductive قرار دیتا ہے۔ اس سے قبل ۱۹۹۶ء میں گوری وشوا ناتھن سے ایک پبلک انٹرویو کے دوران، جو اس کی گفتگوؤں کے مجموعے Power, Politics and Culture (ستمبر ۲۰۰۲ء) میں Larguage, History, and the Production of Knowledge کے نام سے شامل ہے، وہ اس نظریے سے اپنے شدید اختلاف کا اظہار کرتے ہوئے کہتا ہے:

"Cultures really are not impermeable, they are open to every other culture..."

اپنے کام کے حوالے سے بھی اس نے لکھا ہے کہ وہ ثقافتوں کے درمیان تصادم کی تاریخی جڑوں کو اس لیے ظاہر کرتا رہا ہے تاکہ تہذیبوں کے درمیان مکالمے کے امکان کو فروغ دیا جاسکے۔ مطالعے کا ایسا ہی امکان غالب کے ہاں بھی نمودار ہوتا ہے۔

مختلف علامتوں اور استعاراتی پیکروں کے ساتھ ساتھ غالب کے اشعار میں بعض جگہ تہذیبی تناظر اور ایک نوع کی آویزش بھی نظر آتی ہے۔ چند اشعار تو بغیر کسی کاوش کے یاد آنے لگتے ہیں:

ہم موَحد ہیں، ہمارا کیش ہے ترکِ رسوم
ملتیں جب مٹ گئیں اجزائے ایماں ہوگئیں

O

وفا داری بہ شرطِ استواری اصلِ ایماں ہے
مَرے بُت خانے میں تو کعبے میں گاڑو برہمن کو

ان اشعار میں تہذیبی حوالے سطح پر موجود ہیں، اس لیے فوراً گرفت میں آجاتے ہیں۔ لیکن غالب کا کوئی معاملہ محض سطح کا معاملہ نہیں، اشعار کے اندر ایک زیریں تہہ کی طرح معنی اور مضامین کا عمل جاری رہتا ہے۔ تہذیبی عمل کے حوالے سے غالب کا سب سے بڑا کارنامہ یہ ہے کہ انہوں نے فارسی کے مضامین و اسالیب کو اُردو غزل کا حصّہ بنا دیا۔ یہ ایک باکمال تخلیقی ذہن اور مختلف عناصر کو ہم آہنگ کرنے والی Synthesizing قوّت کے بغیر ممکن نہ تھا۔ یہ کام انہوں نے غزل کے چوکھٹے کے اندر رہتے ہوئے کیا، اس لیے غالب کا یہ کارنامہ، تخلیقی ہی نہیں تہذیبی کارنامہ بھی ہے۔ غالب جس تہذیب کے پروردہ اور نام لیوا تھے، اِن کے تخلیقی کارنامے اس تہذیب کے فروغ

کا وسیلہ ہیں، اس تہذیب کے قلعہ میں بند ہوکر بجنگ آمد ہوجانے کے نہیں۔ غزل کے استعاراتی پیکروں سے بھی زیادہ نمایاں کارنامہ اس ضمن میں اِن کی مثنوی ''چراغِ دیر'' ہے جو کلکتے کے سفر کے دوران بنارس شہر میں قیام کے دوران، یا اس قیام کے تاثر کے لحاظ سے اس کے فوراً بعد لکھی۔ تخلیقی قوّت کا وفور اس مثنوی میں ایک سرخوشی اور نشاط کی سی کیفیت بن کر دوڑ رہا ہے، تجربہ اور مشاہدہ یہاں شاعر کے زیرنگین آتا جارہا ہے اور شاعر اس سرشاری کے احساس کے ساتھ آگے بڑھ رہا ہے۔ مثنوی کے معنیاتی نظام میں ہندو دھرم کے ظواہر و عقائد جس طرح شامل ہوتے ہیں، وہ بذات خود ایک تہذیبی عمل بن جاتا ہے، اور اپنی اس انفرادیت کی وجہ سے یہ مثنوی انیسویں صدی کے تمام ہندوستانی ادب میں اتنی اہم معلوم ہوتی ہے کہ اس کے اندر پنہاں عملِ انجذاب اور تہذیبی معنی خیزی کی اس جیسی کوئی اور مثال دور دور تک نظر نہیں آتی۔ غالب کے یہاں بنارس کی خالص ہندوستانی فضا، فارسی کے لسانیاتی پیکروں میں سانس لیتی ہوئی اور بولتی ہوئی نظر آتی ہے جیسے غالب نے اس میں ایک نئی روح پھونک دی ہو، ایک نئی تہذیبی روح۔ یہ تہذیب کے ارتباط کا عمل ہے، تصادم یا آویزش کا نہیں۔ تضادات کو ابھارنا شاید زیادہ آسان تھا لیکن تہذیبی معنی تخلیق کرنا اور اس معنی سے اتحاد کا مضمون ابھارنا، غالب کا تخلیقی کارنامہ۔

ہمارے جو نقاد سرکار انگلشیہ کی فیوض و برکات کے ثنا خواں ہیں اور نوآبادیاتی نظام کو ترقّی کا وسیلہ سمجھتے ہیں، اِن کی توجّہ میں ایڈورڈ سعید کے اس کلیدی مضمون کی طرف دلانا چاہوں گا جس میں جین آسٹن کے شاہکار ناول ''مینسفیلڈ پارک'' — انگریزی فکشن کے ایک پرفیکٹ نمونے — کا مطالعہ کرتے ہوئے، دور دراز کے غرب الہند میں مشقّت اُٹھانے والے غلاموں کی طرف اشارہ کیا گیا ہے جن کے خون پسینے کی کمائی کی بدولت مینسفیلڈ پارک کے مکینوں اور اِن کے حلقۂ احباب کو وہ فراغت، دولت اور آرام میسّر آیا ہے کہ اپنی زندگیاں چین سے گزار سکیں اور اپنی بے حد نفیس اور کڑھی ہوئی عادات و اخلاق (manners) کا دلکش مظاہرہ کرسکیں۔ انگلستان کے اِن تمام عالی شان اور مفید تہذیبی اداروں کی بنیاد، جن کا ذکر ممتاز حسین نے نہایت عقیدت و احترام سے کیا ہے، اس نوآبادیاتی نظام پر قائم تھی جو ہندوستان کے وسائل کے بے دریغ استحصال سے عبارت تھا۔ انگلستان کے اس دوغلے پن کے بارے میں سعید نے لکھا ہے:

"It is genuinely troubling to see how little Britain's great humanistic ideas, institutions, and monuments, which we still

celebrate as having the power ahistorically to command our approval, how little they stand in the way of accelerating imperial proces. We are entitled to ask how this body of humanistic ideas co-existed so comfortably with imperialism..."

ظاہر ہے کہ ممتاز حسین کے ہاں یہ سوال ہی نہیں اٹھتا۔ محمد حسین آزاد اور الطاف حسین حالی کے بارے میں تو واضح ہے کہ وہ لاشعوری طریقے سے ہی سہی، اس امپریل ایجنڈا کے تابع تھے اور زبان و ادب کے بارے میں جو تنقیدی نظریات انہوں نے پیش کیے، وہ نوآبادیاتی فکر پر مبنی اور اسی تک محدود تھے۔ تاہم مجھے ایسا لگتا ہے کہ نوآبادیاتی فکر کا یہ عمل ممتاز حسین اور اِن کے متعدد دوسرے معاصرین تک بھی جاری و ساری رہا اور آج تنقید کا منصب، اسی فکر سے آزادی کا حصول ہے۔

اس آزادی کے حصول میں غالب نہ تو خاموش تماشائی ہیں اور نہ گم نام سپاہی بلکہ وہ مناقشے کا مرکز ہیں، تاریخ کی اس محولہ بالا رزم گاہ میں کھڑے ہوئے گواہ محض ہی نہیں بلکہ تخلیقی اور تہذیبی قوّت جس کی بنیاد پر ایسے نزاع کا فیصلہ ہوگا۔ وہ تہذیب یافتہ اور تہذیب بخش ہیں، تہذیب کے تصادم کا شکار یا اس کے صید نہیں۔ آئین اکبری کی تقریظ میں بھی غالب نے انگریزی تمدن سے اخذ و استفادے کی خواہش ظاہر کی ہے۔ انگریزوں کے آئین کو مستقبل کے لائحہ عمل کے لیے نمونہ اور مثال قرار دیا ہے۔ تہذیبی رابطے کے ذریعے سے ہی ممکن ہے، ہتھیار اُٹھا لینے اور تصادم کو مطمحِ نظر بنا لینے سے نہیں۔ غالب کی اپنی شخصیت اور اُن کے کلام کے مطالعے کے امکانات ایسے ہی تہذیبی تعلّق سے رنگارنگ نظر آتے ہیں، جس کی نشان دہی بھی اِس دور کے دو غالب شناسوں نے کی ہے اور میں اِن ہی کے ذریعے سے اس حوالے تک پہنچا۔

اس دور کی بلاشبہ سب سے بڑے غالب شناس شمس الرحمٰن فاروقی نے غالب کو موردِ الزام ٹھہرایا ہے کہ "انیسویں صدی میں ہندوستانی فارسی گویوں کی اعتبار شکنی صرف اور صرف غالب کی وجہ سے (یعنی غالب کی رایوں اور فیصلوں کے باعث) عمل میں آئی— "اور کلکتہ کے ادبی معرکے غالب کی اسی "مہم" کا حصّہ تھے۔ حالی اور بجنوری کی تنقید کے حوالے سے وہ لکھتے ہیں کہ اس کا فائدہ یہ ہوا کہ غالب کو مغربی شاعر کی طرح پڑھا جانے لگا۔ گویا غالب میں اس مطالعے کا امکان میں پنہاں تھا۔ اس نکتے کو فاروقی صاحب نے ایک اور مضمون میں زیادہ وضاحت کے ساتھ یوں لکھا ہے:

> ''غالب ہمارے کلاسیکی شاعروں میں واحد شاعر ہیں جن کا مطالعہ اگر خالص مغربی شعریات کی روشنی میں کیا جائے تو بھی وہ بڑی حد تک کامیاب ہوگا—''

فاروقی صاحب نے اس طرح کے کئی ممکنہ مطالعوں کی طرف اشارہ کیا ہے۔ جہاں غالب کسی نہ کسی مغربی شاعر (مثلاً بودیلیئر) کے قریب آتے ہیں یا جدید تنقیدی نظریات اِن کے کلام کی تفہیم کے لیے ایک نئے انداز سے مفید ثابت ہوتے ہیں، جیسے روسی ہیئت پرستوں اور خاص طور پر میخائل باختن کے بعض افکار، جو غالب کے اساسی فکری فریم ورک سے بہت دور کی چیزیں ہیں لیکن غالب میں پنہاں نئے گوشوں کو اُجاگر کر دیتے ہیں۔

اسی خیال کی قدرے مختلف شکل شمیم حنفی کے ہاں ملتی ہے جو'' عالمی ادبیات کے پس منظر میں غالب کے امتیاز کو پہچاننے'' پر اصرار کرتے ہیں اور اِن کی تفہیم کے ایک نئے تناظر کی نشان دہی کرتے ہوئے کہتے ہیں:

> ''اس تناظر کے مطابق غالب، اُردو کی ادبی روایت سے تعلّق رکھنے والے شاعروں میں پہلے عالمی شہری ہیں اور اِن کا شعور اپنے انفرادی رابطوں اور اپنے مخصوص نشانات کے باوجود ایک آفاقی اور عالم گیر مزاج اور مفہوم رکھتا ہے—''

غالب کا یہ نیا تنقیدی تناظر اِن کو ایک تہذیب کے دائرے سے دوسرے دائرے کو منسلک کرنے اور ایسی امکانی حدود کو توڑ کر نئے دائروں میں داخل ہونے سے قائم ہوا ہے۔ غالب کی تنقیدی تہذیب، مختلف تہذیبوں کی شعریات میں ارتباط سے جنم لیتی ہے اور چوں کہ غالب کے کلام کے مطالعے سے ثابت نہیں ہوتا اس لیے تہذیبوں میں تصادم کا یہ پورا تصّور باطل اور کالعدم ٹھہرتا ہے۔ اس مفروضے سے امریکی سیاست دان ہی اپنا دل بہلا اور باقی دنیا کا دل دہلا سکتے ہیں۔ یہ اور اس جیسے تصّور غالب کے مطالعے کی محض ایک جہت ہیں۔ ہم نہ صرف یہ کہ بعد میں آنے والے واقعات کے توسّط سے غالب کو پڑھتے ہیں بلکہ ایسے واقعات اور تصّورات کو بھی غالب کی روشنی میں پڑھ کر دیکھ سکتے ہیں کہ دنیا غالب کے جوہرِ اندیشہ میں ڈھلتی ہوئی نظر آتی ہے۔

اس نظم میں قصّہ کیا ہے، میرا جی؟

تازہ کار اور جدّت پسند شاعر کے ساتھ ساتھ ادبی مضمون نگار کی حیثیت سے جدید اردو ادب میں میرا جی کی اہمیت دو چند ہے، لیکن جب ان کی ادبی تنقید کا ذکر ہوتا ہے تو بالعموم ''مشرق ومغرب کے نغمے'' سے آگے بات بڑھنے نہیں پاتی اور اس کتاب پر بھی جب بات ہوتی ہے تو داد وتحسین کی حدود میں۔ یہ کتاب ہی ایسی ہے، نقادوں کو وجد میں لانے والی۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ ''مشرق ومغرب کے نغمے'' واقعی منفرد کتاب ہے—بہت عمدگی کے ساتھ لکھی ہوئی، شُستہ اسلوب، جوش و جذبے کے ساتھ استدلال کی ہم آہنگی، بیان میں وضاحت، ایک وسیع المشرب نقطۂ نظر اور مختلف اسالیب و ادبی ادوار کے لیے قبولیت و کشادگی—بلکہ اس سے بھی آگے، دنیا بھر کے ادب کو ایک ذہنی ایڈونچر سمجھ کر اس کی دید و دریافت کے لیے گھر سے نکل پڑنے کو ہمہ وقت تیار مصنف کے ان ہی ذہنی و ادبی ایڈونچرز کا احوال کے جسے ''ڈان کیہوٹے'' کی سی دل چسپی کے ساتھ داستان در داستان کے طور پر پڑھا جاسکتا ہے۔ اس کتاب میں خوبیاں اتنی ہیں کہ بعض بالکل سامنے ہی کی خامیوں سے درگزر کرنے کو جی چاہتا ہے اور ہم بودلیئر اور ایڈگر ایلن پو کے ساتھ ساتھ جان میسفیلڈ کو صف آراء دیکھ کر خون کا سا گھونٹ پی کر چُپ ہوجاتے ہیں—میرا جی کا احترام لازم ہے۔ اس کے باوجود، یہ احتیاط بھی پرچۂ ترکیبِ استعمال میں درج ہونا چاہیے کہ یہ مضامین تنقیدی عمل کی مثالیں کم کم ہی فراہم کرتے ہیں—یہ شاید ان کی غایت بھی نہیں تھی۔ شاعر اور مترجم یہاں مہم جو سیّاح زیادہ ہے اور تفہیم وتعبیر کے فریضے پر عمل درآمد کرنے والے برائے نام۔ میرا جی کے تنقیدی منہاج اور آلاتِ تنقید یا تو اس چھوٹے سے مضمون میں نظر آتے ہیں جس کا عنوان ہے ''نئی شاعری کی بنیادیں'' اور جہاں تھوڑی سی جگہ میں انہوں نے کئی توجہ طلب باتیں قلم بند کردی ہیں، یا پھر معاصر شاعری کے ان تجزیاتی مطالعوں میں جن کو ''ادبی دنیا'' میں سلسلہ وار شائع ہونے کے بعد ۱۹۴۴ء میں شاہد احمد دہلوی نے کتاب کی صورت میں طبع کیا۔ لیکن میرا جی کی زندگی میں شائع ہونے والی ان کی نثر کی اس واحد کتاب کا ذکر شاذ و نادر ہی دیکھنے میں آتا ہے، حالانکہ اس میں میرا جی باقاعدہ طور پر تنقیدی منصب پر کارفرما بھی نظر آتے ہیں اور ایک باضابطہ ادبی طریقۂ کار پر

عمل پیرا بھی۔ بعض کتابیں نہ جانے کیوں نظر انداز ہوکر رہ جاتی ہیں اور اپنے مصنفین کی ادبی شہرت میں حصہ دار بننے سے محروم۔ شاید یہ بھی ان ہی بدقسمت کتابوں میں سے ایک ہے۔ جہاں تک مجھے معلوم ہے، یہ پہلی مرتبہ کے بعد اشاعت سے بھی محروم رہی۔ اس کتاب کی اہمیت صرف یہی نہیں کہ یہ میراجی کی کتاب ہے—اور یہ اہمیت بھی کون سی کم ہے— بلکہ یہ بھی کہ یہاں ہم میراجی کے تنقیدی عمل سے براہِ راست واقفیت حاصل کرسکتے ہیں اور اس عمل کے ذریعے سے نظم کی اہمیت اجاگر ہوتی ہے۔ یہ احساس میراجی کے علاوہ بھلا اور کون دلا سکتا تھا؟

جدید اردو نظم کی جس شکل سے ہم واقف ہیں اور جو ہمارے عہد تک آتے آتے پوری طرح سے رائج ہے، اس کے بنیاد گزاروں میں میراجی سرفہرست ہیں۔ انہوں نے اس کو باضابطہ و باقاعدہ صنف کے طور پر اعتبار بخشا اور اسے اپنی فنّی و ادبی ضروریات کا حامل بھی بنادیا۔ اسی لیے نظم کے بارے میں میراجی کے خیالات کی اپنی اہمیت ہے اور پھر یہ تحریریں اضطراری یاincidental نہیں ہیں۔ ممکن ہے کہ ان کا آغاز ادارتی ضروریات کے تحت کیا گیا ہو کہ جس طرح مولانا صلاح الدین احمد ماہ بہ ماہ افسانوں پر اظہارِ خیال کرتے تھے، اسی طریقے سے میراجی نے نظم کے میدان میں اپنی جولاں گاہ تلاش کی۔ لیکن یہ تجزیے اس امر کا اظہار بن گئے کہ ہر ادبی صنف کی طرح، نظم کے اپنے ڈھنگ اور قرینے ہوتے ہیں اور نظم اس بات کی متقاضی ہے کہ اسے اس کے ان مطالبوں کے ساتھ پڑھا جائے۔ نظم کے مطالعے کا ایک باضابطہ طریقہ ہونا چاہیے اور یہ کہ جدید نظم محض طنز اور پھبتی کا موجب نہیں، سنجیدہ ادبی تجزیے کی حق دار ہے۔ نظم کی تفہیم کے لیے یہ پہلا قدم بھی میراجی نے اٹھایا اور اس اعتبار سے بھی ''اس نظم میں'' کی اہمیت جدا ہے۔

نظم کے نام سے ہم آج ادب کی جس صنف کو پہچانتے ہیں، وہ غزل، مثنوی، مسدس، مسمّط، مرثیہ، قصیدہ وغیرہ جیسی ہیئتوں سے قطعاً مختلف ہے جن کا کلاسیکی اردو شاعری میں رواج رہا ہے اور جن کو govern کرنے والے فنّی اصول اور قاعدے مسلّم ہیں۔ ان قدیمی اصناف کے برخلاف، مختصر نظم کے لیے— جو انگریزی کے لفظ poem کا مترادف ہے— مطالعے کا طریقہ وضع کرنے اور ایسے مطالعے کی مثالیں فراہم کرنے کی ضرورت تھی، جو اب تک کسی نہ کسی صورت باقی ہے اور جس کی طرف معاصر اردو تنقید نے توجہ کم کم ہی کی ہے، بقدرِ ظرف شوق نہیں۔ اس نوع کا سنجیدہ اور ادبی مضمرات کو کھنگالنے والا مطالعہ ہمیں کسی حد تک شمس الرحمٰن فاروقی کے مضمون ''نظم کیا ہے'' میں ملتا ہے۔ فاروقی صاحب نے اپنی توجہ اس صنفِ سخن پر مرکوز رکھی ہے ''جس کو ہم اردو

والے نظم کہتے ہیں'' یوں ان کی بحث نظم کی شکلیات (Morphology) اور شناسیات (Taxonomy) سے ہے۔ اس مضمون میں وہ اس سوال کی طرف نہیں آتے کہ نظم کی وجودیات (Ontology) کیا ہے، گوکہ اس کے ضمنی سوالات کی انہوں نے ایک فہرست گنوادی ہے جو آج بھی حل طلب ہیں۔

''نظم بامعنی ہوتی ہے کہ نہیں؟ نظم کے معنی اس کے اندر ہوتے ہیں یا باہر؟ نظم کے موضوع کو اس کے معنی کہہ سکتے ہیں کہ نہیں؟ نظم کے ذریعے ہمیں علم حاصل ہوتا ہے یا تجربہ؟ اگر تجربہ، تو اس تجربے کو کسی طرح کا علم (یعنی ایسی معلومات جس کی روشنی میں عام احکامات لگائے جاسکیں) کیوں نہیں کہہ سکتے؟ اگر نہیں تو کیا نظم میں جو کچھ بیان ہوتا ہے اس کا سچ ہونا بھی ضروری نہیں؟ اور اگر نہیں تو پھر نظم کے صحیح پن (validity) کے لیے ہمارے پاس کیا دلائل ہیں؟ پھر نظم میں جو بات بیان ہوتی ہے کیا وہ بات اور نظم کا لفظی بیان ایک ہی حکم رکھتے ہیں؟ وغیرہ۔ ان سوالات کا تعلق صرف نظم سے نہیں بلکہ پوری شاعری سے ہے—''

یہ اور ان جیسے سوالات ''اس نظم میں'' کے اوراق پلٹتے ہوئے بار بار ذہن میں گونجتے ہیں کیونکہ میراجی ان ہی سوالات کے مرکز میں جا پہنچے ہیں۔ میں اسے ان کا لاشعوری عمل نہیں بلکہ ان کی پیش بینی کا ثمرہ قرار دوں گا۔ وہ جدید تنقید کی زبان تو نہیں استعمال کرتے مگر اس چیز کے قریں ہیں جسے فاروقی صاحب نے نظم کی وجودیات یاontology قرار دیا ہے۔ بلکہ نظم کے زندہ و واقعی وجود کا جیسا احساس میراجی کے ہاں ملتا ہے۔ ان کے بعد آنے والے کسی اور نقاد پر اس کا شائبہ تک نہیں پڑا۔ نظم کے وجود کے اس احساس کی وجہ سے—اور میراجی قاری میں یہ احساس منتقل کرنے میں بھی کامیاب نظر آتے ہیں—اس کتاب کی میری نظر میں اب تک اہمیت برقرار ہے اور پھر میراجی نظم کے اس وجود کو تنقید وتشریح کی گرفت میں لانے کے لیے اپنے تئیں ایک طریقہ وضع کرتے ہیں۔ یہ طریقہ آج بھی ہمیں دعوتِ مطالعہ دیتا ہے—اے پیارے لوگو دور کیوں ہو؟— ہمیں اس سے نبردآزما ہوکر اس سے آگے گزر جانے کی ضرورت ہے۔ ہمیں اس طریقے سے واقف ہوکر پھر اس کی اہمیت اور اس کی محدودات (limitations) اور نقائص کا ادراک کرتے ہوئے یہ دیکھنا ہے کہ ہم نظم کے وجود تک کس راہ سے پہنچ سکتے ہیں اور جس کی نشان دہی جدید اردو تنقید کی

کوئی اور کتاب میراجی کی اس مختصر سی کتاب سے بہتر طور پر نہیں کر پائی۔

میراجی کے بعد سے لے کر آج تک اس پورے عرصے میں نظم کے مطالعے کا تصّور بھی بڑی حد تک بدلا ہے۔ کیا یہ کتاب اس بدلے ہوئے منظر میں اپنی اہمیت کا احساس دلا سکتی ہے؟ میراجی کے بعد ''نئی تنقید'' کے داعین نے متن کے قریب رہ کر مطالعے (close reading) پر زور دیا اور نظم کی نامیاتی وحدت پر اصرار کیا۔ یہ نئی تنقید بھی پرانی ہو چکی ہم کو خبر ہونے تک اور پچھلے آٹھ، دس سال سے ادبی تنقید جس نہج پر چل رہی ہے، وہ اس انداز سے بہت مختلف ہے۔ جوناتھن کلر نے اپنی کلیدی کتاب ''ساختیاتی شعریات'' (۱۹۷۵ء) میں یہ تسلیم کرلیا تھا کہ ساختیات کے ماہرین نے شاعری پر نسبتاً کم کام کیا ہے اور اسی طرح مختصر نظم یا غنایئے (lyric) کے مطالعات کے operations کا باضابطہ و منظم جائزہ پیش کرنے کی کوشش نہیں کی گئی۔ ''نئی تنقید'' کے بُت کدے میں دھرے ہوئے بُت بھی پرانے ہو چکے۔ اس سب کے باوجود یہ سوال پہلے سے زیادہ شدت اور urgency کے ساتھ ہمارے سامنے ہے کہ نظم کا مطالعہ کیسے کیا جائے۔ اس سوال کے لیے یہ کتاب اب بھی مفید ثابت ہو سکتی ہے کہ نظم کو کیسے پڑھا جائے اور کیسے نہیں۔ آج کی تنقید کے نئے سوالوں کے سامنے بھی میراجی تازہ دم ہیں۔

میراجی کی تنقید کے اس جیسے ابتدائی مطالعے سے بھی پہلے مجھے یہ ضروری معلوم ہوتا ہے کہ یہ اعلان کر دیا جائے کہ ان کی تنقید کو ان کی شاعری کا مدمقابل یا حریف سمجھنے سے گریز ضروری ہے۔ میراجی کی تنقید کی اہمیت سب سے پہلے اس لیے ہے کہ وہ شاعر میراجی کی لکھی ہوئی تھی۔ میراجی کی شاعری کی قیمت پر ان کی تنقید کے مطالعے کا یہ رجحان غالباً فیض احمد فیض سے شروع ہوا جنھوں نے ''مشرق و مغرب کے نغمے'' کے دیباچے میں وہ شاخ ہی کاٹ ڈالی کہ جس پر آشیانہ تھا:

> ''لیکن بات صرف اتنی نہیں ہے کہ میراجی محض شاعر ہی نہیں نقاد بھی تھے یا نظم کے علاوہ نثر بھی لکھتے تھے۔ یہ بھی ہے کہ ان کی نثر کی ماہیت اور فضا ان کی نظم سے قطعی مختلف ہے۔ میراجی کے ذہن کا جو عکس ان کی نثر میں ملتا ہے بعض اعتبار سے ان کی شاعرانہ شخصیت کی قریب قریب مکمل نفی ہے۔ ان مضامین کی نکھری ہوئی شفاف سطح پر ان مبہم سایوں اور غیر مجسم پرچھائیوں کا کوئی نشان نہیں ملتا جو ان کے شعر کی امتیازی کیفیات ہیں۔ ان کی تخلیق کا یہ حصہ تمام تر ایسے پاسبانِ عقل کی رہ نمائی میں لکھا گیا ہے جسے وہ بظاہر عملِ شعر کے قریب نہیں پھٹکنے دیتے۔ ایک

حد تک تو خیر شعر اور دلیل میں یہ فرق ناگزیر بھی ہے لیکن میراجی کی تحریروں سے یہ
صاف عیاں ہے کہ انہوں نے تنقیدی جانچ پرکھ کے لیے جذب و وجدان کے
بجائے عقل و شعور کا انتخاب مجبوری سے نہیں، پسند اور ارادے سے کیا ہے—''

اگر یہ بیان فیض احمد فیض کا نہ ہوتا تو شاید اسے تردید کے قابل بھی نہیں سمجھا جاتا۔ مگر فیض نے اس بیان میں میراجی کی شاعری کا درجہ کم کرنے کے عمل کی بنیاد اس مفروضے پر رکھی ہے کہ میراجی کا عمل شعر گوئی، عقل و شعور کے تابع نہیں تھا۔ اپنے نفسیاتی معاملات کو بیان کے احاطے میں لانے سے فیض نے یہ کیونکر فرض کرلیا کہ یہ نظمیں سراسر لاشعور کے بے لگام ہونے سے ظہور میں آئی ہیں اور ان میں شاعر کے اس تخلیقی عمل کا دخل نہیں جو لاشعور سے شروع ہوکر زبان و بیان کے پیرائے میں آتے آتے شعور کی حد میں داخل ہوجاتا ہے۔ کیا فیض کے نزدیک میراجی کی شاعری اس طرح کی خودکار تحریر (automatic writing) ہے کہ جس کا تجربہ فرانس کے سرریئلی شاعروں نے کیا تھا— ''نے ہاتھ باگ پر ہے نہ پا ہے رکاب میں''— میراجی کی شاعری کو کچے کام کے بجائے finished product سمجھنا چاہیے، میراجی کا شعوری فیصلہ، جس کے لیے معذرت کی ضرورت جب میراجی کو نہیں تھی تو فیض صاحب کو کیوں ہو؟ مگر سچ ہے، ترّقی پسندی بڑے کنویں جھنکاتی ہے اور کبھی پہچانی ہوئی صورت بھی—

فیض صاحب نے میراجی کی شاعری کو تو کنڈم کردیا، ان کی تنقید کے ساتھ بھی کچھ اچھا سلوک نہیں کیا۔ میراجی کی تنقید آخر اسی ذہن کی پیداوار ہے کہ جس نے ان کی نظموں کو تخلیق کیا، اس لیے دونوں میں بہت سی خصوصیات مشترک ہیں، خوبیاں بھی اور خامیاں بھی۔ میراجی کسی دولخت شخصیت کے مالک schizophrenic تو تھے نہیں کہ نثر لکھتے وقت ڈاکٹر جیکل کا چہرہ طاری کرلیتے ہوں اور شعر لکھتے وقت مسٹر ہائیڈ بن جائیں، اصل سے مطابقت نہ رکھنے والا غیر انسانی monster، بگڑے ہوئے ذہن کی بھٹکی ہوئی تخلیق۔ تنقید اور شاعری میں اسلوب و انداز کا فرق ہمیشہ موجود رہتا ہے— ورنہ ہم بھی فیض کے اس مضمون سے مطالبہ کرتے کہ مجھ سے پہلی سی محبت میرے محبوب نہ مانگ! لیکن شاعری سے وابستہ و پیوستہ میراجی کی تنقید میں ''جذب و وجدان'' کا عمل دخل نمایاں ہے— کیا فیض صاحب اسے عیب سمجھتے ہیں؟ میراجی کی تنقید کے تار و پود میں جذبے کی شدّت (passion) رواں ہے کہ جس سے تنقید بالعموم تہی ہوتی ہے۔ شدتِ جذبات اور احساسات میں

رچا ہوا یہ تنقیدی عمل نقاد کے طور پر میراجی کی اہمیت کا موجب ہے۔ ان کے مضامین میں درج معلومات آج پرانی یا نظر ثانی کی محتاج کیوں نہ لگیں، تنقیدی خیال کو میراجی جس طرح احساسات میں سمو کر سامنے لاتے ہیں، وہ آج بھی نقاد کے طور پر ان کو منفرد و ممتاز بنانے کے لیے کافی ہے۔

لیکن فیض صاحب کے گم راہ کن اور قدرے سرپرستانہ بیان سے بھی بڑھ کر میراجی کے تنقیدی عمل کے مطالعے میں ایک مشکل حائل ہے، میراجی خود۔ میراجی بطور اسطورہ۔ میراجی بطور ادبی icon۔ میراجی ایک اسلوبِ حیات۔ میراجی افسانے سے بڑھ کے افسانہ۔ شاہد احمد دہلوی اور منٹو کے خاکوں سے جھانکنے والا میراجی۔ تین گولے، پٹیاں، ناکام محبت، زلفیں، گلے میں مالا، جوگی کا روپ سروپ، درویش، بودلیئر کی راہ پر چلنے والا poete maudit۔ ان افسانوں کی دلکشی اپنی جگہ لیکن مجھے ان سے فی الوقت مطلق سروکار نہیں۔ ان چیزوں کا بکھان اتنا ہوگیا کہ اس نے میراجی کے کسی بھی سنجیدہ مطالعے کو اپنے آپ سے آگے بڑھنے نہیں دیا۔ اپنے اس افسانے کے قتیل میراجی خود بھی تھے۔ انہوں نے نفسیاتی الجھنوں کا مسلسل حوالے دے کر ایسے ایسے لوگوں کو اتائی (amateur) نفسیات داں بنادیا جو الف کے نام بے نہیں جانتے۔ نقاد کا کام پھر غسل خانوں میں جھانکنا اور میراجی کو خود لذّتی کے دوان پکڑ کر چور، چور کا شور مچانا رہ گیا۔ مانا کہ ایسی باتوں میں مزہ بہت آتا ہے لیکن میں میراجی کے ممکنہ نفسیاتی تجزے کی بھول بھلیاں سے باہر ہی رہنا چاہتا ہوں اور Richileiu test کے رنگین دھبّوں کے بجائے ادبی تحریر کے طور پر پڑھنا چاہتا ہوں، اس خواہش کے تحت کہ میراجی کی تنقید و شعر کو اس کے ادبی اہمیت کے حوالے سے جانچا اور پرکھا جائے، تمام و کمال، صرف و محض ادبی اہمیت کی بنیاد پر۔ تین گولے لڑھکنا کبھی کا بند کر چکے۔

وہ کون سی ہوا ہے جو انہیں یہاں اڑا کر لائی ہے؟ اپنے ہر عمل کی طرح میراجی تنقید کے میدان میں بھی بہت سے سوالوں کا سبب بنتے ہیں، مگر اس بار عمل کے آغار سے نہیں، اس پر استقامت اور استقرار کی وجہ سے زیادہ: اس یا کسی بھی نظم میں وہ کیا دیکھنے کے لیے آئے ہیں، کیا سوچ کر اور وہ اس سے حاصل کیا کرنا چاہتے ہیں۔ میراجی نے کتاب کے دیباچے میں اپنے طریقِ کار کی (جسے کسی بہتر نام کی غیر موجودگی میں تنقیدی منہاج یا میتھڈ کہا جاسکتا ہے) مختصر طور پر وضاحت کی ہے، اس صراحت کے ساتھ کہ اس نوع کے تجزیے اور اس کی مشقِ مسلسل کی تحریک انہیں میلارمے کی نظموں کے انگریزی ترجمے کے مطالعے سے ہوئی۔ وہ اس تجزیے کا مآخذ راجر

فرائے کے اس ترجمے کو بتاتے ہیں جو اس فرصت کے دوران فارغ اوقات میں کیا گیا تھا اور اس کی موت کے بعد کتابی شکل میں شائع ہوا تو نظموں کے ساتھ، چارلز موروں کی تحریر کردہ تشریح بھی شامل تھی۔ دوسرے اور بہت سے نقادوں کی طرح میراجی میلارمے کی دقّت سے برگشتہ خاطر نہیں ہوتے اور نہ اس کی ابہام پسندی کو موردِ الزام ٹھہراتے ہیں، بلکہ وہ ایک ہی فقرے میں اس کا سرا اردو کی کلاسیکی شاعری سے جوڑ کر اپنی تنقیدی بصیرت کا ثبوت دیتے ہیں:

''میلارمے کی ابہام پسندی شعر و ادب میں میرے لیے کوئی نئی بات نہ تھی کیوں کہ اردو ادب میں مومن کے بعد غالب کا کلام اس اندازِ اظہار سے آشنا کرنے کو کافی ہے—''

یعنی وہ ابہام کو عام نقّادوں کے برخلاف، شاعری کا عیب سمجھنے کے بجائے ''اندازِ اظہار'' سمجھنے اور مطالعے کے لیے قبول کرنے کو تیّار ہیں۔ اس کے باوجود وہ شرح سے فائدہ اٹھانے اور پسند کرنے میں بھی عار نہیں محسوس کرتے:

''البتہ چارلس موروں نے ہر نظم کو سمجھنے کے لیے جس انداز سے شرح لکھی تھی، وہ طریقہ مجھے بہت پسند آیا—''

پسندیدگی کی وجہ وہ بیان نہیں کرتے، لیکن یہ ذکر ضرور کرتے ہیں کہ میلارمے پر مضمون لکھتے وقت ''موروں کی بہت سی وضاحتیں'' بھی ترجمہ کر کے نظموں کے ساتھ مضمون میں شامل کیں۔ موروں کا یہ ''اندازِ تشریح'' ان کو نہ صرف میلارمے کی نظموں کے مطالعے کے لیے مفید معلوم ہوا بلکہ ان کے ذہن میں ''آسودہ'' رہا اور جب ''ادبی دنیا'' میں ہر مہینے نظموں کے انتخاب کا سلسلہ شروع کیا تو اسی کو ترقی دے کر استعمال کیا:

''کچھ شعوری اور کچھ غیر شعوری طور پر میں نے بھی وہی طرز اختیار کی جو آگے چل کر انفرادی رنگ نمایاں کرتی گئی—''

ماخذ کی اس نشان دہی سے اندازہ ہوتا ہے کہ ان کا مطمحِ نظر، موروں کی طرح، نظموں میں موجود معنوی یا استعاراتی، لفظی یا فکری اشکال کا حل تھا اور ایسی تشریح کہ جس سے مطالعے میں مدد ملے۔ مومن سے زیادہ غالب اور غالب کی طرح میلارمے اس قسم کی تشریح کی دعوت دیتا ہے۔ ''ستارہ یا بادبان'' میں محمد حسن عسکری نے بھی تنقیدی بیانیہ قائم کرنے کے لیے میلارمے کی اس نظم کی توضیحی تشریح مضمون کے متن میں شامل کی ہے کہ جس سے انہوں نے یہ استعاراتی پیکر اخذ کیا

ہے، ورنہ اس کے بغیر ان کا مافی الضمیر سامنے نہ آتا۔ تشریح کا یہ انداز میلارمے جیسے شاعر کے لیے مناسب ہے۔ وہ خیال کو اس کی آخری و انتہائی حدوں پر لے جانے کا متمنی تھا اور نزاکتِ فکر کا اس حد تک قائل کہ شاعری کی زبان اس سے آگے جانے سے قاصر ہے۔ اس کے استعارے ایسی codes بن جاتے ہیں کہ جن کے معنی تک رسائی کے لیے لفظ و بیان کے جوکھم سے گزرنا پڑتا ہے اور ''گنجینۂ معنی'' کے طلسم کو فتح کرنے کے لیے کسی نہ کسی لوح کا سہارا لینا، اندھیرے میں ٹٹولتے پھرنے اور ٹامک ٹوئیاں مارنے سے بہتر رہتا ہے۔ میلارمے کے مطالعے کی غرض و غایت ہو تو ٹھیک، لیکن کیا یہ طریقِ کار یا اس کی کوئی بدلی ہوئی شکل، سلام مچھلی شہری اور جوش ملیح آبادی، مطلبی فرید آبادی اور ایم ڈی تاثیر کی نظموں کے لیے بھی بے دریغ استعمال کیا جاسکتا ہے اور کیا اس طریقے کی مدد سے ہم ایسی نظموں کو سمجھنے کے قریب پہنچ سکتے ہیں؟ الٹا یہ نہ ہو کہ کہیں دور جا گریں! طریقۂ کار کی دریافت کی مسّرت میں شاید میراجی نے مشکل کے حل کی اپنی مشکل پر غور نہیں کیا کہ تشریح بھی شرح چاہتی ہے۔

اپنے طریقِ کار کی وضاحت کرتے ہوئے میراجی نے اس دیباچے میں آگے چل کر نظموں کے انتخاب کے لیے ''فریضے'' کا لفظ استعمال کیا ہے جو بجائے خود اہم ہے اور اس سنجیدگی کا مظہر بھی ہے کہ جس سے میراجی نے یہ کام سرانجام دیا۔ ''فریضے کی ادائیگی'' میں جن باتوں کا خیال رکھا، ان میں سب سے پہلے یہ اصول پیش نظر رہا:

''شاعر کے نام کی طرف نہیں بلکہ کام کی طرف دیکھا جائے—'' اس سے ظاہر ہوتا ہے کہ میراجی اپنے تنقیدی عمل میں معروضیت کے قائل ہیں اور نقاد بن کر جانب داری برتنے یا دوستوں کو نوازنے کے قائل نہیں۔ پہلا اصول جتنا اہم اور متاثر کن معلوم ہوتا ہے، ذرا سی دیر میں بھی اس بیان سے ہمارا سابقہ پڑتا ہے:

> ''تازہ ترین نظمیں چننے میں خیال کی طرف میری توجہ زیادہ رہتی تھی۔ کیونکہ خیال ہی میری نظر میں بنیادی شے ہے۔ اس میں اگر کوئی نئی بات نہیں، اس میں اگر کسی کو دو قدم آگے بڑھانے کی صلاحیت نہیں تو اظہار کی کوشش بے مصرف اور بے کار ہے—''

نظم کے بنیادی ساختے میں سے خیال کو قابلِ علیحدگی عنصر کے طور پر الگ کرکے سراہنے کا یہ اعلان ایسی کتاب میں اور بھی تعجب خیز معلوم ہوتا ہے جو میلارمے کے invocation سے شروع

ہے، ورنہ اس کے بغیر ان کا مافی الضمیر سامنے نہ آتا۔ تشریح کا یہ انداز میلارمے جیسے شاعر کے لیے مناسب ہے۔ وہ خیال کو اس کی آخری و انتہائی حدوں پر لے جانے کا متمنی تھا اور نزاکتِ فکر کا اس حد تک قائل کہ شاعری کی زبان اس سے آگے جانے سے قاصر ہے۔ اس کے استعارے ایسی codes بن جاتے ہیں کہ جن کے معنی تک رسائی کے لیے لفظ و بیان کے جوکھم سے گزرنا پڑتا ہے اور ''گنجینۂ معنی'' کے طلسم کو فتح کرنے کے لیے کسی نہ کسی لوح کا سہارا لینا، اندھیرے میں ٹٹولتے پھرنے اور ٹامک ٹوئیاں مارنے سے بہتر رہتا ہے۔ میلارمے کے مطالعے کی غرض و غایت ہو تو ٹھیک، لیکن کیا یہ طریقِ کار یا اس کی کوئی بدلی ہوئی شکل، سلام مچھلی شہری اور جوش ملیح آبادی، مطلبی فرید آبادی اور ایم ڈی تاثیر کی نظموں کے لیے بھی بے دریغ استعمال کیا جاسکتا ہے اور کیا اس طریقے کی مدد سے ہم ایسی نظموں کو سمجھنے کے قریب پہنچ سکتے ہیں؟ الٹا یہ نہ ہو کہ کہیں دور جا گریں! طریقۂ کار کی دریافت کی مسرّت میں شاید میراجی نے مشکل کے حل کی اپنی مشکل پر غور نہیں کیا کہ تشریح بھی شرح چاہتی ہے۔

اپنے طریقِ کار کی وضاحت کرتے ہوئے میراجی نے اس دیباچے میں آگے چل کر نظموں کے انتخاب کے لیے ''فریضے'' کا لفظ استعمال کیا ہے جو بجائے خود اہم ہے اور اس سنجیدگی کا مظہر بھی ہے کہ جس سے میراجی نے یہ کام سرانجام دیا۔ ''فریضے کی ادائیگی'' میں جن باتوں کا خیال رکھا، ان میں سب سے پہلے یہ اصول پیشِ نظر رہا:

''شاعر کے نام کی طرف نہیں بلکہ کام کی طرف دیکھا جائے—'' اس سے ظاہر ہوتا ہے کہ میراجی اپنے تنقیدی عمل میں معروضیت کے قائل ہیں اور نقاد بن کر جانب داری برتنے یا دوستوں کو نوازنے کے قائل نہیں۔ پہلا اصول جتنا اہم اور متاثر کن معلوم ہوتا ہے، ذرا سی دیر میں بھی اس بیان سے ہمارا سابقہ پڑتا ہے:

> ''تازہ ترین نظمیں چننے میں خیال کی طرف میری توجہ زیادہ رہتی تھی۔ کیونکہ خیال ہی میری نظر میں بنیادی شے ہے۔ اس میں اگر کوئی نئی بات نہیں، اس میں اگر کسی کو دو قدم آگے بڑھانے کی صلاحیت نہیں تو اظہار کی کوشش بے مصرف اور بے کار ہے—''

نظم کے بنیادی ساختے میں سے خیال کو قابلِ علیحدگی عنصر کے طور پر الگ کرکے سراہنے کا یہ اعلان ایسی کتاب میں اور بھی تعجب خیز معلوم ہوتا ہے جو میلارمے کے invocation سے شروع

ہوئی تھی۔ میلارمے کا مشہور واقعہ ہے کہ اس نے اپنے ایک نوجوان ہم عصر کو ٹوک دیا تھا کہ شاعری صرف خیالات سے وجود میں نہیں آتی بلکہ اس کی اساس ''الفاظ'' ہیں۔ کاش میلارمے کی یہ نصیحت میراجی کے لیے بھی کارگر ثابت ہوتی، لیکن اس نظم میں ایسا نہ ہوسکا۔

میراجی جس مشکل میں گرفتار ہونے والے ہیں، اس کا اندازہ لگانے میں زیادہ دیر نہیں ہوتی۔ پہلی نظم کے تجزیے کی پہلی سطر جھٹکا دیتی ہے جیسے بجلی کا تار پانی میں چلا گیا ہو اور دیر سے بند کمرے کو کئی برساتوں کے بعد کھولا جائے۔ نظم کا عنوان ہے ''اجنبی عورت'' اور اس کے شاعر ہیں ن م راشد۔ ظاہر ہے کہ یہ راشد کے اس ابتدائی دور کا کلام ہے جو ان کے آئندہ اور پیچیدہ و نفیس شعری کارناموں کا پیش خیمہ ہے، محض ایک ابتدائی سایہ! لیکن خیر، راشد کے آئندہ امکانات سے بے خبری میراجی کے خلاف نہیں جاتی کہ وہ اپنے دور کو اس دور کی حد تک ہی دیکھ سکتے تھے، ایک ایک نظم میں ماہ بہ ماہ طلوع اور ظاہر ہوتے۔ میلارمے، مومن اور غالب کی پیش بندی کے باوجود تجزیے کی پہلی سطر میں قدم کسی اور طرف اٹھ جاتے ہیں:

> ''اس نظم کو پڑھنے کے بعد میرا ذہن اس کے الفاظ کو بھول جاتا ہے۔
> سب سے پہلے میں دل سے شاعر کے براہِ راست مفہوم کو نکال دیتا ہوں۔ میرا تخیل ایک دم مغرب کے موجودہ ہنگامہ زار میں جا پہنچا ہے—''

ایک ہی فقرے میں میلارمے کے شارح کا طریقِ کار پسپا ہوگیا۔ اگر نظم کے الفاظ بھلائے جاسکتے ہیں تو پھر نظم کس بنیاد پر قائم ہے؟ ان الفاظ کو منہا کرکے اگر نظم کا کوئی ''براہِ راست مفہوم'' بنتا ہے تو محض پڑھنے والے کے تاثر پر اور اس تاثر کا اندازہ فوراً ہوجاتا ہے جب میراجی کا تخیل انہیں ہنگامہ زار میں لیے جاتا ہے جہاں نظم کا مفہوم ان کے لیے زیادہ کارآمد نہیں رہتا اور وہ سیاسی سیاق وسباق پر اتر آتے ہیں۔ نظم کے سیاسی مضمرات کی تشریح اور وہ بھی میراجی کے قلم سے، یعنی وہ شاعر جسے ترقی پسند حضرات اسی سبب سے مجہول اور ناپسندیدہ قرار دے کر ٹاٹ باہر کرنے کے لیے سرگرداں رہے۔ میراجی کی شاعری سے محض ابتدائی واقفیت کے بعد یہ اندازہ لگانا مشکل نہیں کہ وہ اپنے عہد کے سیاسی اتار چڑھاؤ سے بے بہرہ نہیں تھے (یہ اور بات ہے کہ وہ بہت سے ترقی پسندوں کی طرح محض اس تک محدود بھی نہیں تھے—ان کی اپنی حقیقت کئی زمانوں کے تانے بانے سے تیار ہوئی تھی، یا پھر انہوں نے خود تیار کی تھی) لیکن جب نظم کا تجزیہ ان اصطلاحوں میں ڈھلنے لگے تو بہت جلد مایوسی سے ہمارے پاؤں من من بھر کے ہونے لگتے ہیں اور ہم شارح کے تخیل کا ساتھ

دیتے ہوئے اس تجزیے میں آگے نہیں بڑھ سکتے۔

شارح کا تخیل بھی اسے زیادہ دور تک نہیں لے جاتا اور وہ زمین پر لوٹ آتا ہے، بھکے ہوئے قدموں کے ساتھ:

''یہاں تک سوچ لینے کے بعد میں پھر ایشیا میں آ پہنچتا ہوں۔ اب میرا ذہن اس نظم کے شاعر کے ذہن سے ہم آہنگ ہے—''

شارح زمین پر تو اُتر آیا ہے لیکن ذہن پر سے گردِ سفر جھٹک نہیں پایا۔ اگر شارح کا (جو اپنے آپ کو قاری کی ایک بہتر صورت سمجھ رہا ہے) ذہن، نظم کے شاعر کے ذہن سے ہم آہنگ ہوجائے تو پھر شرح کی کیا ضرورت اور تجزیے کا پاکھنڈ کس کام کا؟ مگر ظاہر ہے کہ دو ذہنوں کی یہ ہم آہنگی ایک خیالی اور فرضی صورت ہے (کلیم الدین احمد کے الفاظ میں اردو تنقید کے وجود کی طرح اُقلیدس کا خیال نقطہ اور معشوق کی موہوم کمر) جو ناممکن الحصول ہے اور قطعاً غیر ضروری بھی۔ یعنی اقلیدس کے کسی مفروضے کی طرح ہم طے کرلیں کہ دو اذہان اس طرح ہم آہنگ ہوجائیں، تب بھی اس نظم پر کیا فرق پڑے گا جو شاعر کے ذہن سے نکل کر کاغذ پر باہر آ چکی ہے، شاعر کے ذہن سے علیحدہ وجود رکھتی ہے، اپنی معنویت اور تعبیر کے لیے خود مختار ہے اور شاعر کی پابند نہیں، پھر اپنی انھی شرائط کے ساتھ قاری کے ذہن میں دخول چاہتی ہے۔ نظم کے اس سارے عمل کی نفی، میراجی کے عمومی اندازِ بیان سے ہوجاتی ہے۔ مگر اپنی تخیلاتی آوارہ خرامی کا عذاب ثواب وہ شاعر کے سر ڈالتے ہیں:

''مغرب کی سمت کا یہ ذہنی سفر میں نے اس نفسیاتی پیچ کی بنا پر کیا ہے جو شاعر نے نظم کے آخر میں رکھا ہے—''

ہم انہیں نظم کے متن کی طرف دوبارہ آنے پر خوش آمدید بھی نہیں کہہ سکتے کہ وہ اپنی من پسند منزل کی طرف رُخ کرلیتے ہیں:

''بین الاقوامی حالات کا یہ تآثر کسی اجنبی عورت کے ذہن میں قائم کرنا ایک بعد کی چیز ہے۔ سب سے پہلے ہم یہ سوچتے ہیں کہ شاعر کو اس نظم کی تحریک کیوں کر ہوئی—''

مگر ہم یہ کیوں سوچیں؟ تحریک جو بھی رہی ہو، ہمارا سروکار نظم سے ہے، نظم کی وہ شکل جو ہمارے سامنے ہے اور جس کے بارے میں ہمیں توقع ہے کہ شارح ہمیں مزید بتائے گا کہ نظم کی تفہیم جو ہمارے ذہن میں اُبھر رہی ہے، مزید گہرائی اور وسعت کی حامل ہوسکے۔ لیکن شارح کو

عورت نظر آ گئی اور وہ بھی انگریز۔ اب وہ اس کے پیچھے چل پڑتا ہے۔ نظم پیچھے رہ جاتی ہے اور انگریز عورت سامنے۔ اب میراجی اپنی ترنگ میں ہیں اور ہم اس تجزیے کو زیادہ دلچسپی کے ساتھ پڑھ سکتے ہیں جو نظم سے گریز کر کے عورتوں پر آ گیا ہے۔ تجزیہ نگاری یہاں خوب اپنے جوہر دکھا رہی ہے۔ نظم محض بامِ تماشا ہے، وہ دیدبان کہ جس میں آتی جاتی عورتوں کے عکس لرزاں ہیں، سبک سر اور فریب آسا۔

شاعر کے تخیل کا زور ہے اور شارح کے قلم کا اعجاز کہ وہ اس سیر سپاٹے کے بعد تجزیے کو ایک منطقی انجام تک پہنچا دیتا ہے۔ نظم کے حوالے سے ہمیں شاعر کی فنّی ہنرمندی (اگر یہاں بروئے کار آئی ہے تو) یا شارح کی نکتہ آفرینی کے بجائے اس کے سیاسی شعور کی پختگی پر اعتبار دلایا جاتا ہے:

''مشرق اور مغرب کے درمیان ایک دیوارِ ظلم حائل ہے۔ ایک دیوار رنگ حائل ہے اور اس حقیقت کو جان کر یہ اجنبی عورت شاعر کو ایک مبہم خوف سے لرزتی ہوئی محسوس ہوتی ہے۔ یہ خوف کیسا ہے، اسے اب آپ خود سوچیے —''

مگر میں اس خوف کے بارے میں نہیں، اس نظم کے بارے میں سوچنا چاہتا ہوں۔ نظم کے متن میں شامل کرداروں کے سیاسی یا نفسیاتی معاملات سے پھر اس سے بڑھ کر اور کیا دل چسپی ہو سکتی ہے جہاں تک میراجی کے تجزیے نے سمٹتے سمٹتے پہنچا دیا۔

دوسری نظم کے تجزیے میں بھی آغاز اس سوال سے ہوتا ہے کہ یہ نظم 'ادھوری کہانی' کیوں ہے؟ اور ہم کہانی کے ادھورے پن میں بہت دیر تک الجھے رہتے ہیں۔ آخر میں جاتے جاتے شارح فنّی لحاظ سے غور کرنے کے لیے کہتا ہے اور سوال پوچھنے کے بعد اس نظم کو ایک تجربہ قرار دیتا ہے۔ کیا یہ بیان ہمیں نظم کے قریب لا سکتا ہے؟ اب یہ کس سے پوچھا جائے، کوئی ہے اس نظم میں جو یہ بتا سکے؟ اس نظم پر شاعر کا نام درج نہیں۔ غالباً میراجی کی اپنی نظم ہے۔ شاید اسی لیے اس کو فن کی کسوٹی پر پرکھنے کی کوشش نہیں کی گئی، اس میں موجود تجربے کی طرف اشارہ کر کے چھوڑ دیا۔ شرح کی حد تک بھی، غالب نے خود اپنے اشعار کی تشریح کی ہے اور مضمون کو کھول کر بیان کیا گیا ہے، یہاں وہ صورت بھی نہیں بننے پاتی اور ہم یہ سوچتے رہ جاتے ہیں کہ کیا اس نظم میں بس یہی ہے۔

اگلی نظم قیوم نظر کی ہے — وہی قیوم نظر جن کے نام اس کتاب کا انتساب کیا گیا ہے اور عنوان ہے ''اس بازار میں ایک شام۔'' تشریح بڑے دل کش انداز میں شروع ہوتی ہے:

''یہ نظم نیرنگِ نظر کا مطالعہ ہے، اس کا منظر عام نہیں لیکن عجیب بھی نہیں —''

لیکن چند ہی فقروں تک یہ کیفیت برقرار رہتی ہے اور آخر میراجی ادبدا کر نظم کے محرک تک جا پہنچتے ہیں:

''معلوم نہیں شاعر اس بازار میں کیوں کر پہنچا ہے—''

مگر یہ سوال ہمارے سامنے آئے ہی کیوں؟ اس سے فرق کیا پڑتا ہے کہ شاعر کیوں اور کیسے وہاں گیا۔ اب وہ خود تو کہنے سے رہا—اس لیے اس بازار میں گیا کہ اس پر نظم لکھی جائے اس لیے کہ پھر اس نظم کی شرح لکھی جا سکے— کب گیا، کیوں گیا اور وہاں جا کر کیا گُل کھلایا—ان سب باتوں سے قطعاً صرفِ نظر کرتے ہوئے ادب کے طالب علم کو اس امر سے دل چسپی ہونا چاہیے کہ اس نے نظم کیسی لکھی۔ میراجی کی شرح، تجربے کی کھوج لگانے کے لیے نکلتی ہے اور صنفی اوصاف کی طرف واپس آ جاتی ہے۔ وہ مصرعوں کو مربوط کر کے دوبارہ ایک کُل بنانے کی کوشش کرتے ہیں اور پھر نظم کی ہیئت، صوتی آہنگ اور قوافی کو واضح کرتے ہیں۔ یوں یہ تشریح اپنے سلسلے کی دوسری تحریروں کے مقابلے میں زیادہ مربوط ہے اور نظم کی عقدہ کشائی کے لیے معاون و مددگار بھی۔ تاہم اس میں یہ کمی ضرور ہے کہ یہ نتیجہ خیز نہیں، ہم نظم کے مختلف پہلوؤں کو سراہتے ہوئے اس کی بابت کسی تنقیدی فیصلے پر نہیں پہنچ پاتے۔ جن تمام اجزاء کی نشان دہی میراجی نے کی ہے، ان کو موجودگی کے احساس کے باوجود یہ نظم ایسے سوالوں سے کوئی سروکار نہیں رکھتی۔

قیوم نظر کے بعد اگلا نام فیض کا ہے—اب جگر تھام کے بیٹھو کہ میری باری آئی۔ نظم کا نام ''انتباہ'' ہے، جس کے مصرعے آج بھی زبان زد ہیں:

بول یہ تھوڑا وقت بہت ہے
جسم و زباں کی موت سے پہلے
بول کہ سچ زندہ ہے اب تک
بول جو کچھ کہنا ہے کہہ لے

راشد کی منتخب نظم کے برخلاف کہ جس میں پختہ کار اور عمر رسیدہ شاعر کی مہارتِ تامہ کا دھندلا سا شائبہ مشکل سے نظر آتا تھا، اس نظم میں فیض اپنے رنگ پر آئے ہوئے ہیں، جس نے انہیں بیسویں صدی کے اہم ترین اردو شعراء میں سے ایک بنا دیا تھا، شہرت یافتہ اور سماجی شعور کو نغمگی میں ڈھال دینے پر بے اندازہ قدرت رکھنے والے شاعر۔ اس نظم کے فنی محاسن بھی میراجی کی تشریح سے دور ہیں۔ اور تو اور یہاں اس نوع کا سیاسی و سماجی تجزیہ بھی نہیں جس کو انہوں نے راشد کی نظم میں

سے برآمد کرکے دکھادیا تھا، حالاں کہ اس نظم میں نوآبادیاتی نظام کے لیے جو استعاراتی پیکر تراشا گیا ہے وہ بہت واضح ہے۔ میراجی ان معاملات تک آتے آتے بدک جاتے ہیں۔

مشکل سے صفحے بھر کا یہ تجزیہ قدرے مایوس کن ہے۔ شارح ایسے سوالوں میں الجھ پڑتا ہے جو ہمیں غیر ضروری معلوم ہوتے ہیں اور اصل نظم سے دور لے جاتے ہیں:

> ''فیض احمد ''انتباہ'' میں للکار کر کہہ رہا ہے 'بول کہ لب آزاد ہیں تیرے' کس کے لب؟ شاعر کا مخاطب کون ہے؟— نظم کو سمجھنے کے لیے اس کی جستجو ضروری ہے۔''

اوّل تو فیض کی دھیمی نظم کے لیے للکار کا لفظ ہی بڑا عجیب ہے۔ شاعر کا خطاب کس سے ہے اور لب کس کے ہیں، اگر نظم کے خاتمے تک بھی یہ عقدہ نہیں کھلتا تو پھر اسے نظم کو ناکامی سمجھنا چاہیے۔ مخاطب کون ہے اور خطاب کیا ہے، اس کی جستجو اس نظم میں کیوں نہ کی جائے اور جستجو کا حاصل نظم ہی کو سمجھا جائے۔ میراجی اس سوال میں الجھ جاتے ہیں کہ آیا شاعر آہن گر کی دکان پر کھڑے یہ نظم کہہ رہا ہے۔ اس نظم کی تخلیق کی سوانحی تفصیلات اور اس نظم کے پس منظر میں موجود مشاہدات یا حادثے جو بھی رہے ہوں، کسی بھی شاعر کے بارے میں اس قسم کا تصّور ایک نوع کی سادہ لوحی کے علاوہ کچھ اور معلوم نہیں ہوتا۔ شاعر نے آہن گر کی دکان پر زنجیریں دیکھیں تو لکھ دیا کہ بول کہ لب آزاد ہیں تیرے۔ اگر اس نے حلوائی کی دکان پر کھڑے ہوکر دیکھا ہوتا کہ جلتے ہوئے کڑھاؤ میں سے گرما گرم جلیبیاں نکالی جا رہی ہیں تو وہ لکھ دیتا: بول کہ لب شیریں ہیں تیرے— لیکن پھر بھی میراجی کے تجزیے کا انداز وہی رہتا اور وہ سوچتے رہتے:

> ''لیکن کیا اس نظم کا موضوع وہ شخص ہے؟ کہیں آہن گر کی دکان ہی تو اس کا موضوع نہیں؟—''

ان سوالوں کے فوراً بعد وہ اس مرحلے پر پہنچتے ہیں:

> ''اس صورت میں قصّہ یوں ہوجائے گا—''

قصّہ کا لفظ ہمیں اچنبھے میں مبتلا کردینے کے لیے کافی ہے۔ لیکن یہ لفظ اس پوری کتاب میں اتنی بار آئے گا کہ میراجی کے تنقیدی منہاج کا اہم جزو معلوم ہونے لگتا ہے۔ نظم کی تشریح کے لیے میراجی قصّے کی کھوج سے کیا کام لے رہے ہیں۔ اس نظم میں قصّہ کیا ہے، اگر ہمیں معلوم بھی ہوگیا تو کیا نظم کی بازآفرینی کا کوئی مرحلہ ہم پر واشگاف ہوجائے گا؟ کیا اس سے نظم کی بابت کوئی اقداری

فیصلہ کرنے میں ہمیں سہولت ہو سکے گی؟ اور اگر نہیں تو پھر قصّہ تمام کیوں نہ کیا جائے— جیسے ''انتباہ'' کے تجزیے میں میرا جی نے کیا ہے۔ نظم کے پس پشت ممکنہ امرِ واقعہ کی نشان دہی کے بعد انہیں مزید کسی تشریح کی ضرورت نہیں رہتی۔

میرا جی کے تنقیدی طریقے کی ناآسودگی کا احساس ''انتباہ'' کے تجزیے کے بعد اگر کسی اور نظم کے تجزیے سے ہوتا ہے تو وہ مختار صدیقی کی نظم ''ایک تمثیل'' ہے۔ چھوٹتے ہی وہ نظم کے محرک پر جا پہنچتے ہیں:

''اس نظم کے شاعر کو بظاہر موت اور بیاہ کی اس مماثلت سے تحریکِ شعری ہوئی ہے کہ پہلا دور ختم ہوا اور نئے دور کا آغاز ہے—''

تجزیہ آگے بڑھتا ہے تو وہ ''نفسیاتی پہلو'' کو ''غور کے لائق'' قرار دیتے ہیں، ہر چند کہ وہ ہیئت اور لُغت کی پابندی کا ذکر کرتے ہیں مگر نظم کے اندر ان کی وجہ سے کیا فرق پڑتا ہے، اس کے بجائے نظم کی تحریک پر اپنی توجّہ مبذول کر لیتے ہیں۔ چند ہی لمحوں میں وہ اس تمام معاملے کو یوں سمیٹ لیتے ہیں:

''امریکا کے تخیل پرست شاعر ایڈگر ایلن پو کی نظر میں دنیا کا سب سے زیادہ شعریت سے لبریز موضوع ایک حسین عورت کی موت ہے۔ اس نقطۂ نظر سے بھی اس نظم کو دیکھا جاسکتا ہے— ہاں، ایک بات کا خیال رہے ممکن ہے اس نظم کی تمثیل دُہری ہو، اس لیے ہمیں یہ بھی سوچنا ہے کہ موت کی تمثیل بیاہ ہے یا بیاہ کی تمثیل موت—''

اسلوب بھی عمدہ ہے اور بات بھی دل چسپ۔ اگر نظم کی تشریح سے مخالف سمت سفر کو ذہن میں رکھیں— میرا جی ہر بار نظم سے باہر نکلتے چلے جاتے ہیں۔ معنویت نظم کے خارج میں تلاش کرتے ہیں— تو ایسا معلوم ہوتا ہے کہ نظم نے ان کو ایک نقطۂ آغاز یا diving board فراہم کیا اور اس کے بعد کا عمل کم و بیش ذہن کی آوارہ خرامی رہا کہ جسے انشائیے کے قریب قریب دیکھا جاسکتا ہے۔ اسی طرح قیوم نظر کی نظم ''خیالاتِ پریشاں'' کا تجزیہ یوں شروع کرتے ہیں: ''آریہ جب پہلے پہل ہندوستان میں پہنچے—'' اور بہت لمبا چکّر کاٹ کر وہ نظم کی طرف آتے ہیں۔ اسی طرح فضل حسین کیف کی نظم ''تلاشِ نو'' کے تجزیے کا آغاز وہ اس طرح کرتے ہیں:

''اس نظم کے اچھے پہلوؤں کو اجاگر کرنے کے لیے ضروری ہے کہ سب

سے پہلے آپ اور ہم اپنے ذہنوں کو تمام دنیوی آلائشوں سے صاف کرلیں۔ اس لیے نہیں کہ وہ آلائشیں کسی طرح کی ناخوشگوار خصوصیت رکھتی ہیں بلکہ اس لیے کہ وہ ہمارے مقصد میں حارج ہوسکتی ہیں، ہمارا مقصد اس نظم کو سمجھنا ہے اس لیے ہمارے ذہن کو کسی ابتدائی انسان کا ذہن بن جانا چاہیے، جس کے سامنے غور کرنے کے لیے صرف قدرتی مظاہر ہیں یا اس کا اپنا دل جو اسے مختلف احساسات کے ذریعے سے مختلف قسم کی تحریکیں دیتا ہے—''

یہ سب اہتمام کس لیے؟ ایک ایسی نظم کے لیے جو آج ہمیں کوئی خاص متاثر نہیں کرتی۔ اس تجزیے میں شاعر کی قوتِ تخیل سے نہیں بلکہ شارح کی متخیلہ سے سابقہ پڑتا ہے جسے اب تک آوارہ خرامی کی عادت پڑ چکی ہے۔ اگر کوئی چیز اسے کچھ دیر ٹھہرنے کے لیے اکساتی ہے تو وہ قصّہ کہانی ہے اور ہر نظم میں اسی کے حصول کی آرزو۔

جوش ملیح آبادی کی نظم ''تو اگر واپس نہ آتی—'' میں وہ یوں اڑان بھرتے ہیں:

''اس نظم کے الفاظ سے مفہوم تک پہنچنے کی کیفیت اس ہوا باز کے احساس سے ملتی جلتی ہے جو رات کے اندھیرے میں اپنے طیارے کو کسی ہوائی اڈے کے میدان میں اتار رہا ہو—''

کیا واقعی؟ اس موہوم احساس سے کیا اس نظم کی پُر زور خطابت اور جوش کے اسلوب کی گھن گرج پگھل سکتی ہیں۔ کیا اس تجزیے کے بعد ہم نظم سے ملاقات کر سکتے ہیں؟ مگر میرا جی اس سب سے بے نیاز رواں ہیں:

''اسی کی طرح زمین پر پہنچ کر آس پاس کے جزئیات سے قصّہ بنتا ہے۔ قصّہ یوں ہے—''

مگر قصّہ یوں ہو یا ووں، اس سے نظم کو کیا حاصل ہونا ہے؟ ہمیں بہت کم اور میرا جی کو کچھ زیادہ۔ میرا جی کو جوش کی اس نظم سے ایملی برانٹے کی بعض نظمیں اور پھر ''وِدرنگ ہائٹس'' یاد آتا ہے اور ان کے مطابق ''اس ناول کے جذبۂ محبت کا گھنا، گرم جادو تو اس (نظم کے) تاثر سے بہت ہی ملتا جلتا ہے—''

دو اصناف اور دو مختلف کیفیات کی حامل تحریروں کو ٹکرانے کی لاحاصلی کے علاوہ ایملی برانٹے کے ناول پر شاید اس سے زیادہ بُرا وقت کبھی نہ آیا ہو۔ اس مفروضہ مماثلت کی کوئی وضاحت بھی

پیش نہیں کی جاتی۔ ایملی برانٹے پر انہوں نے ''مشرق ومغرب کے نغمے'' میں مضمون بھی لکھا تھا، جس سے ہم یہ اندازہ لگا سکتے ہیں کہ ناول کا تاثر پہلے سے میرا جی کے ذہن میں موجود تھا۔ جوش کی نظم سے متاثر ہوئے تو یہ نیا تاثّر پہلے سے موجود تاثّر سے ٹکرا گیا (جیسے شیشے سے شیشہ ٹکرا جائے)، شارح نے اس کو بیان کر دیا اور بس۔نقصان ایملی برانٹے کا تو ہوا، جوش ملیح آبادی بھی گزند سے محفوظ نہ رہ سکے اور ہم رہ گئے ہاتھ ملتے۔

احمد ندیم قاسمی کی ایک نظم کے ساتھ تو سمجھیے حد ہوگئی۔ ''پروازِ جنوں'' کا تجزیہ کرتے ہوئے وہ یوں رقم طراز ہوتے ہیں:

''یہ نظم بظاہر ایک واقعاتی نظم ہے—''

ابھی ہم اسی امر پر غور کر رہے ہیں کہ واقعاتی نظم کیا ہوتی ہے اور یہ نظم، اس اصطلاح کے تحت کیسے کاربند ہوسکتی ہے، ہمیں یہ بھی بتایا جاتا ہے کہ:

''لیکن بباطن ایک ایسی مثنوی ہے۔ ایک ایسی کہانی جس میں قصّے کے کئی پہلو موجود ہیں—''

تجزیے میں آگے جا کر اس نظم کے مختلف بندوں کا ذکر ہوتا ہے جس سے یہ اندازہ لگانا مشکل نہیں کہ یہ مثنوی نہیں ہے اور اگر میرا جی نے اسے مثنوی لکھا ہے تو اس میں موجود قصّے کے حوالے سے۔ خیر احمد ندیم قاسمی کی نظم ہے، اس میں قصّہ موجود ہو بھی سکتا ہے۔ مگر یہ قصّہ میرا جی بیان کرنے بیٹھ جاتے ہیں:

''ایک دفعہ کا ذکر ہے کہ احمد ندیم قاسمی اس نظم کا شاعر کسی گاؤں میں جا پہنچا۔ اس شاعر کی ذہنیت رومانی تھی—''

قاسمی صاحب کا ذکر ہے، کہیں یہ گاتھک طرز کا یا ڈراؤنا افسانہ تو نہیں؟ میرا جی نے قاسمی صاحب کو افسانہ بنا دیا، یہ جسارت تو منٹو سے بھی نہ ہوسکی جو پے در پے خط لکھ کر قاسمی صاحب کو شعر وافسانے کے لیے اکساتا رہا۔ یہی غنیمت ہے کہ قاسمی صاحب کے گرد یہ افسانہ منٹو نے تیار نہیں کیا، میرا جی نے کیا اور میرا جی کا یہ افسانہ ہر سمت میں چلتا ہے، نظم کے سوا۔ اس نظم میں اس کے لیے چوتھا کھونٹ ہے، جس طرف جانے کی منادی۔نظم کے متوازی کوئی واقعہ تراشنے پر جوناتھن کلر کا حوالہ یاد آتا ہے۔مختصر نظم کے conventions کی نشان دہی کرتے ہوئے اس نے لکھا ہے:

Even in poems which are ostensibly presented as

personal statements made on particular occasions, the conventions of reading enable us to avoid considering that framework as a purely biographical matter and to construct a refrential context in accordance with demands of coherence that the rest of the poem makes.

اگر کلر کی بات پر اعتبار کیا جائے تو ہم کہہ سکتے ہیں کہ اس نظم میں جو کرنے کی بات تھی وہ میرا جی نے نہیں کی اور جو نہ کرنے کی بات تھی وہ کرتے چلے گئے۔

انشائیے کے انداز کے عمومی بیانات کو چھانٹ کر الگ کیا جائے تو میرا جی کے ان تجزیوں میں سے جو دو ایک چیزیں ہمارے پاس باقی رہ جاتی ہیں ان میں بار بار تکرار کے اعادے کا حامل، نظم میں قصّے کا تصوّر سب سے پہلے سامنے آتا ہے۔ قصّے کے لفظ سے افسانہ نگاروں کو یہ سمجھ کر خوش نہیں ہونا چاہیے کہ جیسے میرا جی نے قصّہ گوئی کی برتری تسلیم کر لی، یا پھر اسے ایک آفاقی انسانی صفت قرار دیتے ہوئے شاعری کی ساخت پرداخت میں بھی کارفرما دیکھ لیا۔ قصہ گوئی کی اپنی اہمیت مسلّم لیکن یہاں اس لفظ سے میرا جی ایک خاص مفہوم مراد لے رہے ہیں۔ قصّہ ان کے نزدیک افسانویت کا حامل یا فکشن ہی نہیں ہے بلکہ میرا جی اس سے زندگی کے واقعات کا وہ سلسلہ، واقعات کی جزئیات مراد لے رہے ہیں جو شاعر کے تخیل میں آ کر نظم کی صورت میں ڈھل جاتے ہیں۔ میرا جی کے ہاں اس لفظ کو افسانہ یوں نہیں سمجھا جاسکتا کہ ایک فنی artifact کے طور پر افسانہ بھی نظم کی طرح اپنے محرک سے ایک فاصلے پر ہے، بذاتِ خود محرک یا stimulus نہیں ہے۔ افسانے یا نظم سے بھی پہلے میرا جی اس وقوعے کو دیکھنا اور پرکھنا چاہتے ہیں جو آگے چل کر ادبی تخلیق کی صورت میں ڈھل جائے گا۔ اس کو ہم آج کل کی مروجہ تنقیدی زبان میں ''واقعیت'' قرار دے سکتے ہیں۔ نظم اور غزل کے امتیاز پر مضمون لکھتے ہوئے شمس الرحمٰن فاروقی نے واقعاتی بیان کی وضاحت اس طرح کی ہے:

''حقیقی اشیاء و واقعات کا ایسا بیان جس میں ان کو پہچان لینا ممکن ہو —''

اور غزل و نظم میں انہوں نے تفریق کی ہے کہ غزل غیر واقعیت کی شاعری ہے اور روزمرّہ زندگی کے تجربات کو استعارے کے طور پر بیان کرسکتی ہے۔ جب کہ نظم واقعاتی بیان کے بغیر چل نہیں سکتی۔ جدید نظم میں بعض شعراء واقعیت سے صرفِ نظر کر کے استعارے سے نظم کا تار و پود قائم کر رہے ہیں۔ جدید نظم میں استعارہ سازی بنیادی اہمیت کی حامل ہے اور اس کے بارے میں

مختلف اپروچز ان شاعروں کی شناخت کا وسیلہ، لیکن میراجی کو استعارے سے کہیں زیادہ اس واقعیت یا اپنیcoinage کے مطابق، قصّے سے دل چسپی رہی ہے۔ کسی بھی نظم کے تجزیے میں وہ اس کے پس پُشت قصے کے واقعات پر زیادہ توجہ صرف کرتے ہیں اور نظم کے استعاروں یا نظم کی ساخت پر برائے نام۔ کہیں ایسا تو نہیں کہ محمد حسن عسکری کی تشخیص کے مطابق میراجی بھی استعارے کے اس خوف میں مبتلا ہوں کہ جس میں انہوں نے سو سال سے نسلوں کی نسلوں کو مبتلا پایا تھا۔ (عسکری صاحب نے ایک جگہ، میراجی کی 'اس نظم میں' کے طریقِ کار پر بھی فقرہ کسا ہے کہ کسی نے لکھا سڑک بن رہی ہے اور اس میں نوجوانوں کی نفسیاتی الجھنیں دریافت کر لی گئیں۔ سڑک بن رہی ہے والی نظم سلام مچھلی شہری کی تھی اور ظاہر ہے کہ اس میں میراجی کو نظم کے سوا اور بہت کچھ نظر آ گیا تھا) اپنی تمام تر جدّت کے باوجود میراجی بھی مولانا حالی کی معنوی اولادوں میں سے ایک تھے اور انہوں نے کلاسیکی روایت کے اس انقطاع کو ورثے میں پایا تھا جسے حالی اور آزاد نے باضابطہ برپا کیا تھا۔ حالی کے اصولوں پر کاربند نہ ہوتے ہوئے بھی وہ حالی کی بناء کردہ تبدیلی کو یکسر ختم (un-do) نہیں کر سکتے تھے۔ شاعری میں میراجی نے اپنے اردگرد بہت سے دفاعی نظام تعمیر کر رکھے تھے— جو ان کی ذاتی دیو مالا کے طور پر ان کی شاعری میں آتے تھے اور بسا اوقات استعارے کی جگہ لے لیتے اور جو جذبے وعقل کی یکجائی کے امکان کو پھلنے پھولنے سے روک سکتے تھے۔ مگر یہ میراجی کی اپنی شاعری کی بات ہے اور یہاں مجھے ان کی تشریح کی زد میں آنے والی شاعری سے غرض۔ شعری استعارے کے بجائے جزئیات اور محاکات کی باز آفرینی سے میراجی اس وقوع تک پہنچنا چاہتے ہیں جو شاعری کا سبب بنا۔ اپنی دل چسپی کے اس محور کے لیے قصّے کے لفظ کا استعمال محدود سہی لیکن میراجی کے ہدف سے دور بھی نہیں۔ فکشن کے روسی ہیئت پرست نقادوں کی اصطلاح میں میراجی کو نظم میں fabula نظر آ جاتا ہے۔ یہ اور بات ہے کہ وہ sjuzet سے منہ موڑ لیتے ہیں۔ آخر کو اس نظم میں اتنا ہی افسانہ نظر آ جائے گا جتنا قصّہ ہے۔ مگر نظم کی تلاش میں قصّہ گوئی کی طرف روئے سخن کیوں ہو؟ بیسویں صدی کے ممتاز امریکی شاعر والس اسٹیونز (جسے بعض نقادوں نے ٹی ایس ایلیٹ کے فکری مدمقابل کے طور پر پیش کرنے میں غیر ضروری اہتمام کیا ہے) کے الفاظ میں:

Poetry is the supreme fiction, madamme.
Take the moral law and make a have of it
And from the nave build haunted heaven.

اسٹیونز جہاں تخیل کو ''زمین کا لازمی فرشتہ'' قرار دیتا تھا وہاں ''سپریم فکشن'' کو اپنے تنقیدی، فکری نظام میں مرکزی اہمیت دیتا تھا۔ امریکی شاعری کی تاریخ بیان کرتے ہوئے ہاروے پیٹرس نے اسٹیونز کے آخری دور کی تحریروں کے بارے میں لکھا کہ:

> Even if Stevens' later writing is not quite poetry, we must attend closely to it. Perhaps it is some thing beyond poetry. In any case, it is, for good and for bad, one of the most elaborate apologies for poetry conceived in modem times, more important, it is as a consequence one of the most elaborate apologies for man.

شاعری کے بیان سے انسان کے بیان تک — یہی بات میراجی پر بھی صادق آتی ہے اگرچہ وہ اسٹیونز سے مختلف کینڈے کے شاعر تھے۔ اسٹیونز کے بارے میں یہ رائے میں نے جدید شاعری اور روایت پر کلی اینتھ بروکس کی کتاب سے نقل کی ہے۔ بروکس نے اسٹیونز کی ہی ایک نظم سے اپنی مشہور کتاب The Well-Wrought Urn کا عنوان حاصل کیا تھا اور اسٹیونز ان اہم شعراء میں سے ایک تھا کہ جن کے تجزیاتی مطالعے کے ذریعے امریکا میں ''نئی تنقید'' کو ایک دبستان کے طور پر فروغ حاصل ہوا اور اسی کے تحت فن پارے یا نظم کو معروضی حقیقت (objective) کے طور پر دیکھا گیا جو اپنے آپ میں خود مکتفی ہے، سیاسی و سماجی سیاق اور سوانحی تفصیلات کا مرہونِ منت نہیں۔ کسی ادبی متن کے اس نوع کے مطالعے کا طریقہ میراجی سے کوسوں دور ہے۔

نئی تنقید کے داعی ''متن کے مطالعے'' یا close reading کے قائل ہیں اور کلی اینتھ بروکس نے ایک جگہ وہ حالات بھی گنوا دیے ہیں جن کے تحت ایسے مطالعے کی شرائط پوری نہیں ہوتیں:

> Our twentieth-century tendency to stress the poem rather than the poet has a bearing upon the "close reading" that has been so much praised and berated in our time. Close reading is properly a function of a concern for literary structure. So long as the emphasis is on the poet's personality rather than on his craftsmanship, on his sincerity rather than on his solution of an artistic problem, on the intensity of his emotions or his commitment to a cause rather than on the structure of meanings that he has realized in the

poem, there is not likely to be much "close reading" as we now know it—

امریکا کی یہ ''نئی تنقید'' بھی گھستے گھستے چار پیسے کی دوّنی رہ گئی، مگر اب ہم یہ سمجھ سکتے ہیں کہ اس نظم میں اس طرح کے مطالعے کا فقدان ہے۔

میراجی کے زمانے سے لے کر اب تک نظم کا مطالعہ اسی مخالف سمت سے فروغ پاتا رہا ہے۔ میراجی کا ہم عصر آئی اے رچرڈز انگریزی تنقید میں مطالعے کے طریقے میں ایسی تبدیلیوں کا بنیادگزار تھا اور اس نے واشگاف طور پر اعلان کردیا تھا:

It is never what a poem says which matters, but what it is.

نظم کا یوں ''ہونا'' یا نظم کی is-ness میراجی کی دسترس سے دور دور ہی رہے۔ اس سے فرق کیا پڑا، یہ دیکھنے کے لیے کسی عام سی مثال سے مدد لی جاسکتی ہے۔ شاعر اور نقاد جان وین John Wain نے ۱۹۵۵ء میں انگریزی کی بعض اہم اور نمائندہ نظموں کے تجزیوں پر مشتمل کتاب ترتیب دی تھی جو Interpretations کے نام سے شائع ہوئی۔ مختلف نقّادوں کے یہ تجزیاتی مضامین اس سے پہلے ایک رسالے میں سلسلے وار شائع ہوئے اور مختلف نقطہ ہائے نظر اور مکاتیبِ فکر سے تعلق رکھنے والے نقادوں نے اپنے اپنے طور پر 'اس نظم میں' کے مماثل تجزیاتی تنقید کی عملی مثالیں فراہم کیں۔ یہ سب ''متن کے مطالعے'' تھے، close reading کے نمونے کہ جن میں تمام تر تنقیدی کاوش، نظم کے متن کے فراہم کردہ چوکھٹے کے اندر اور نظم کے لفظ و بیان سے قریب رہ کر گئی تھی۔ نظم کے مطالعے کا یہ طریقہ ہمارے ہاں رائج نہ ہوسکا، گوکہ رسالوں میں نظموں کے تجزیے باقاعدگی سے چھپتے رہے ہیں۔ مگر نظم کی معنی آفرینی سے بڑھ کر ہمارے تجزیہ نگاروں کی loose sally of the mind کا اظہار ہوتا ہے۔

محولہ بالا کتاب کے پہلے ہی مضمون میں اے ایلوا ریز نے شیکسپیئر کی نظم The Phoenix and the Turtle کا تجزیہ کرنے میں اس نظم کی مشکلات کا ذکر کرتے ہوئے، جو اس کے خیال میں شاعر کے فنی مقصد کے تابع ہیں، اس مطالعے کے چار مختلف اپروچز کی نشان دہی کی ہے کہ جن سے نظم کی تشریح کی جاسکتی ہے مگر ان علیحدہ علیحدہ طریقوں کے نقائص بیان کرنے سے پہلے وہ اس عمومی سوال سے بریت کا اعلان کرتا ہے کہ نظم کے معنی کیا ہیں۔ وہ نظم کی معنویت کے بجائے خود نظم پر زور دیتا ہے اور رچرڈز کا حوالہ دیتے ہوئے چند جملوں میں اپنی بات کی وضاحت کردیتا ہے جو

مجھے بجائے خود ایک اصول معلوم ہوتی ہے:

To criticize a poem closely is to understand and then to describe. It is an act of imaginative sympathy. On this the relevance and accuracy of the criticism rests. The elements of a poem—and its symbolic "meanings" is one— are like traits of character, they can be isolatetd for convenience and clarity, but they exist only as parts of the whole.

نظم کی نامیاتی وحدت کا یہ تاثر میراجی کے تجزیے میں غائب ہو جاتا ہے۔ وہ نظم کو تخلیقی اور مکمل اکائی کے طور پر دیکھنے کے بجائے ایسی مصنوعی شے کے طور پر دیکھتے ہیں کہ جس میں سے اس کے اجزاء یا خام مواد کو علیحدہ کر کے نکالا جا سکتا ہے۔ نظم کے در و بست میں دراصل انہیں اس تجربے کی تلاش ہے جسے شاعر نے نظم میں ڈھال دیا، خود نظم کی سعی و جستجو نہیں۔ ظاہر ہے کہ نظم کا موجود و قائم ہونا پہلی شرط ہے۔ اگر نظم موجود ہے تو اس کے اجزاء بھی اس کے کُل میں شامل ہو گئے—اور نظم کا یہ ساختہ توڑے بغیر ان اجزاء تک رسائی نہیں ہو سکتی اور میراجی اس نظم میں ایسا ہی کرنے پر تُلے رہتے ہیں۔ ناقد کے طور پر یہی ان کا سب سے بڑا نقص (deficiency) بن جاتا ہے جو ان کی تنقید کو نظم سے دور رہنے تک وسعت دیتا ہے اور نظم تک آتے آتے محدود کر دیتا ہے۔

نظم بطور ایک ساختیے کے، اس سے کہیں زیادہ دل چسپی میراجی کو شاعر کے اس تجربے (poetic experince) سے تھی جو نظم بن جاتا ہے۔ وہ اس تجربے کو شاعر کی زندگی کی واقعیت سے پیدا ہونے والی نفسیاتی واردات کے طور پر دیکھتے تھے، جس میں پھر نظم کی تکمیل شدہ شکل کی اہمیت ثانوی ہو جاتی تھی۔ نفسیاتی واردات سے یہ شغف خود میراجی کی اپنی افتادِ طبع کا مظہر کیوں نہ ہو، یہ تنقیدی طریقِ کار نہیں بن سکتا۔ سلام مچھلی شہری اور مخمور جالندھری کی نظموں تک تو بمشکل مگر بعد میں لکھی جانے والی نظموں کے لیے یہ طریقہ ذرا بھی کار آمد نہیں ہو سکتا۔ میراجی کے اس انتخاب میں شامل ہونے اور تجزیے کی صورت میں داد پانے والے شاعر ن م راشد کی شاعری کا سفر دیکھیے۔ ''سلیماں سر بزانو اور سبا ویراں'' اور ''میر ہو، میرزا ہو، میراجی ہو—'' جیسی نظمیں اس نوع کے تجزیے کی سزاوار نہیں ہو سکتیں۔ شاعری کا تجربہ جو بھی رہا ہو، اب ان نظموں کو بطور ایک مکمل ساختے کے ہی دیکھا اور پڑھا جا سکتا ہے۔ میراجی کے ایک اور نظر کردہ شاعر اختر الایمان (مگر وہ اس نظم

میں شامل نہیں ہیں) کے ادبی سفر کے نقطۂ عروج کے طور پر جو نظمیں ہمیں ملتی ہیں — ''ڈاسنہ اسٹیشن کا مسافر'' اور ''اپاہج گاڑی کا آدمی'' کیا ان کو محض نفسیاتی واردات کے طور پر دیکھا جاسکتا ہے؟ نفسیاتی واردات سے یہ شغف ہمیں دور جدید کے بعض اچھے اور اہم شاعروں کی فنی تحسین سے بھی محروم کردے گا۔ منیر نیازی کی شاعری کے بڑے حصّے کو نفسیاتی توجیہہ کے ذریعے پوری طرح سراہا نہیں جاسکتا۔ ساقی فاروقی کی نظم ''مکڑا'' اور فہمیدہ ریاض کے ''بدن دریدہ'' کی نظموں میں تجربے کو زیادہ اہمیت حاصل ہے یا مکمل نظم کو، چاہے اس کے پیچھے تجربہ جو بھی رہا ہو اور پھر افضال احمد سیّد، ثروت حسین اور عذرا عباس کی شاعری ہم کیسے پڑھیں گے؟

میرا جی ان سوالوں کے اٹھنے سے پہلے ہی محفل سے رخصت ہو چکے تھے۔ ان کو دراصل تخلیق کے اس سلسلہ وار عمل (creative process) سے دل چسپی تھی جس کے تحت شاعر اپنا کام کرتا ہے اور نظم کے بجائے نظم لکھنے کے عمل نے خود ان کی شاعری کو خاصی گزند پہنچائی۔ اسی لیے شاعری کی تنقید، فی الواقع پوری زندگی کی تنقید بن جاتی ہے۔ اس بات کو میرا جی جانتے تھے لیکن شاید اتنی اچھی طرح نہیں جتنا والس اسٹیونز، جس کی یہ حسرت مجھے رہ رہ کر یاد آتی ہے:

....more urgent proof that the theory
Of poetry is the theory of life,
As it is in the intricate evasions of as,
In things seen and unseen, created fromothingness.

اگست ۲۰۰۷ء

پسِ تحریر
ایک نئے تنقیدی مکالمے کی ضرورت

زندگی کی طرح کتاب کے ساتھ مشکل یہ ہے کہ وہ ختم ہوجاتی ہے۔ جب تک کتاب ساتھ چلتی ہے، میرے لیے ایک عافیت سی رہتی ہے۔ زندگی ایک کتاب کے اندر سمٹ کر مرکوز ہوجاتی ہے اور کتاب کے باہر بڑی حد تک منسوخ۔ کوئی مسئلہ اگر اٹھتا بھی ہے تو صفحے کے اوپر، عبارت کے اندر۔ جتنی دیر صفحے پر نظریں جمی رہیں سوجھی رہیں، جہاں پلک جھپکی یا نظر چوکی، اسی ایک لمحے میں وہ کیفیت آن پکڑتی ہے، وہ کیفیت جو کتاب پوری ہونے کے بعد ایک پاتال کی طرح منھ پھاڑے اپنے بے خبر قاری کی گھات لگائے، منتظر بیٹھی رہتی ہے — ختم شد۔ کتاب ختم ہوگئی، اب زندگی کا کیا ہوگا؟ زندگی کو بحال ہونے میں کتنا وقت لگے گا اور اتنی مدّت میں ہم کہاں جائیں گے؟ زندگی کے ہر عمل کی طرح کتاب سے گزرنے کے مرحلے طویل کو بھی کیا جاسکتا ہے، پُر پیچ اور بھٹکتا ہوا طویل دورانیے کا سفر۔ لیکن لامحالہ اسے اختتام تک آنا ہے وہ اگلا موڑ، وہ آخری موڑ۔ اسے آنا ہے، وہ تو آئے گا اور اس ناگزیریت پر آپ خون رونے کے علاوہ اور کیا کر سکتے ہیں کہ یہ اٹل موڑ کتاب کا سب سے بڑا المیہ ہے — اور سب سے بڑی مشکل وہ وقفہ جو ایک کتاب سے دوسری کتاب کے درمیان یا ایک صفحے کو پلٹتے ہوئے اچانک بے خبری میں آن لیتا ہے اور دھیان کا سلسلہ ٹوٹ جاتا ہے۔ پھر سارے سوال ایسے ہی ٹوٹے ہوئے لمحے میں ذہن پر یورش کرتے ہیں اور اگر یہ سوال کسی بھی وجہ سے ترتیب میں آجائیں تب جو شکل بنتی ہے وہی میرے لیے تنقید ہے، نہ اس سے کم نہ اس سے زیادہ۔

ایک کتاب سے دوسری کتاب اور ایک مضمون سے اگلے صفحے تک، تنقید کا سلسلہ کسی نہ کسی حیلے بہانے سے جاری رہتا ہے۔ یا پھر شاید اس لیے جاری رہتا ہے کہ اسے جاری رکھا جاتا ہے۔ مجھے گمان ہونے لگا ہے کہ تنقید بھی ہمارے عہد کی ایک باقاعدہ انڈسٹری بن گئی ہے، جسے اپنے جواز کے لیے کوئی نہ کوئی سرگرمی دکھانی پڑتی ہے اور اس کی دسترس اتنی وسیع ہے کہ یہ مجھ ایسے نیم دل اوار متذبذب لوگوں کو بھی کھینچ لیتی ہے، اپنی خدمت پر مامور کر ڈالتی ہے۔ گاہے بگاہے تنقید کا اس طور

سزاوار ہونے کے باوجود (یا پھر شاید اسی سبب) میں تنقید کے بارے میں اگر کبھی سوچنے کی کوشش بھی کروں تو خیالوں کا سلسلہ تنقید کی نوعیت اور ماہیت تک پہنچ کر دم لیتا ہے۔ تنقید کو کیا کرنا چاہیے اور ہماری تنقید کیا کر رہی ہے، ہم جو کچھ اور جس طرح پڑھنے کی کوشش کر رہے ہیں اس کا سیاق و سباق کیا ہے اور ہمارے مقدور بھر مطالعے کا اپنے گرد و پیش سے کیا رشتہ بنتا ہے اور اگر ہم ادب کو محض ایک شیلف پر چُنی ہوئی کتابوں کی جامد قطار نہیں سمجھتے تو پھر ان کتابوں کا ایک دوسرے سے، خود ہم سے تعلّق کیا ہے اور ایک کتاب کے انجام کے لمحے کی خاموشی میں کوئی دوسری کتاب کیسے کُھل جاتی ہے، کھلی کتاب کے ورق جب ہوا میں پھڑپھڑاتے ہیں تو ہمیں کیا نظر آتا ہے۔ کسی بھی نظریے یا مکتبِ فکر کی تنقید اگر مجھے اتنا پتہ بتا دے میں سمجھوں گا کہ تنقید نے میرا کام سہل کر دیا اور جب تک ایسا نہیں ہوتا، تنقید بھی محض ایک ناآسودہ خواہش ہے اور خواہش بھی وہ میرا جی والی:

ہاتھ آلودہ ہے دھندلی ہے نظر
ہاتھ سے آنکھ کے آنسو تو نہیں پونچھے تھے......

ان رسوائے زمانہ مصرعوں کا حوالہ میں نے میرا جی کی بوالعجبی یا کج مج جنسی نفسیات پر انگشت نمائی کی غرض سے نہیں دیا۔ میں تو ایسے کسی عمل کو نہایت قبیح سمجھتا ہوں۔ کیونکہ اخلاق کے نام پر تھانے داری یا نام نہاد Moral policing کا عمل ہمارے ہاں ریاست کے ایک ستون کی سی شکل اختیار کرتا جا رہا ہے اور مجھے اس عمل سے شدید بے زاری ہونے لگی ہے — بلکہ میرا جی کا حوالہ مجھے یوں بھی یاد آیا کہ ان کے ہاں تنقیدی عمل کی ایک قرار واقعی صورت حال نظر آتی ہے جو قابلِ رشک بھی ہے اور قابل تقلید بھی۔ تنقید ان کے ہاں، کتابوں یا ادب پاروں کے درمیان سفر کرتے ہوئے انسلاکات اور ربط تلاش کرنے کا عمل ہے، ایسا عمل جو تخلیق کے تابع ہے، تخلیق کا احتساب کرنے یا اس پر بندش لگانے کا ذمہ دار نہیں۔ تنقید کے اس عمل کا جواز اگر کوئی ہے تو تخلیق کی بہتر، حسّاس اور عمیق تر تفہیم۔ ''اس نظم میں'' — میرا جی اپنے مطالعے کا عنوان بھی یہی قائم کرتے ہیں۔ میرا جی کی تنقید مجھے یوں بھی قابل رشک معلوم ہوتی ہے کہ وہ اپنے سے آگے کی منزل کا پتہ دیتی ہے۔ اس آدرش کی نشان دہی جس تک حصول خود اس کے بس میں نہیں۔ نقاد کو اپنے دائرہ پرواز کی حدود کی خبر ہے لیکن اپنے تنقیدی عمل سے وہ اس راہ پر اجالا بکھیرتا چلا جا رہا ہے جس راہ پر سفر کرنا اس کے اختیار میں نہیں لیکن جس پر سفر کرنے والے کچھ اور لوگ آئیں گے۔

میراجی کو میں نے نقاد کے طور سے مثالی اور اپنے لیے role-model یوں بھی سمجھا ہے کہ وہ اپنی اس حیثیت میں ادھورے اور غیر تسلّی بخش ہیں۔ وہ جب بھی نظم کے کنجِ عافیت سے باہر نکلتے ہیں، بھٹک کر رہ جاتے ہیں اور زیادہ دور نہیں چل سکتے۔ ذاتی مطالعے کے علاوہ تنقید میں معروضیت بھی تو چاہیے، نظم کے اردگرد وسیع تر سوالوں کا ادراک۔ اگر ذاتی آسودگی یا تسکینِ نظر سے بڑھ کر تنقید کو کسی منصب کا اہل ہونا ہے تو پھر اسے دیر تک تخلیق کی چھتری تلے چھاؤں میسّر نہیں آسکے گی۔ اسے ادب پر اثر انداز ہونے والی دوسری قوّتوں سے بھی نبردآزما ہونا پڑے گا اور بحث و تمحیص کی تیاری بھی کرنا پڑے گی جو انفرادی استدلال سے شروع ہو کر Public sphere تک جا پہنچے گی۔ تنقید کے آہوئے خیال کا تعاقب کرتے کرتے نہ جانے کتنے طلسماتی صحراؤں سے گزرنا پڑے گا۔

موجودہ عہد میں تنقید کے منصب کی نشان دہی اور اس فریضے کی عہدہ برآری کا جائزہ لینے کے لیے مجھے ضروری معلوم ہوتا ہے کہ اردو تنقید کا سراغ اس کے ماخذ و آغاز تک جا کر لگایا جائے۔ اردو ادب کی تاریخ میں تنقید کا ورود ایک نسبتاً حالیہ واقعہ ہے۔ اگر ہم حالی کے ''مقدمہ شعر و شاعری'' کی اشاعت کو تنقید کی جدید تشکیل کا نقطۂ آغاز مان لیں تو یہ مدّتِ عمر قابلِ پیائش بھی ٹھہرتی ہے اور واضح بھی۔ یعنی اردو تنقید بھی نامِ خدا، اردو افسانے کی ہم عمر ہے۔ دونوں میں تھوڑی سی چُھٹائی بڑائی ہوگی۔ افسانہ اور تنقید میں یوں بھی لاگ ڈانٹ ایسی ہے کہ دونوں اوپر تلے کے بہن بھائی معلوم ہوتے ہیں۔ اس ہم عمری اور ہم سفری کا اعادہ مجھے اس لیے بھی سودمند معلوم ہو رہا ہے کہ یہ مماثلت امرِ اتفاقی نہیں ہے، دونوں اپنی نشو و نما یا ارتقائی سفر میں ایسے مراحل سے گزرے ہیں کہ ان کا مطالعہ ایک منہاج سے کیا جاسکتا ہے اور صنفی افتراق سے قطعِ نظر اس وقت دونوں کردار کے بحران یا اعتبار کے بحران میں یکساں طور پر مبتلا ہیں کہ اپنی منزلوں کے بعض نشان دونوں کے لیے نمایاں ہوسکتے ہیں۔ مگر اس کے لیے افسانے کو تنقید بننے کی منزل سے گزرنا ہوگا، اس لیے کہ ہماری تنقید تو افسانہ بنتی جارہی ہے۔

خواہ اب آپ اس بات پر کتنے ہی جز بز کیوں نہ ہوں، اردو میں تنقید کا باضابطہ اور باقاعدہ آغاز نہ تو حادثاتی امر تھا نہ محض اتفاق۔ کلاسیکی اساتذہ اور قدیم تذکروں میں لسانی شعور اور اشعار کی درجہ بندی بعض مقامات پر اتنی مرتّب ہے کہ اس سے تنقید کی موجودگی کا ثبوت فراہم کرنا مشکل نہیں، لیکن فن پاروں میں تفہیم اور فن پاروں کی ماہیت کے بارے میں نظری مباحث کی جن باضابطہ شکلوں کو ہم آج تنقید سمجھتے ہیں، ان توقعات پر پوری اترنے والی پہلی کتاب مولانا حالی کا

''مقدمہ'' ہی ہے، اور ان کی تمام تر محدودات کے باوجود، میرے حساب سے تنقید کی خوش قسمتی یہ ہے کہ اسے آغاز کار پر مولانا حالی جیسا سنجیدہ و متین نقاد میسّر آ گیا ورنہ اس عمارت کی بنیاد جس طور پر رکھی گئی، اس میں خرابی کی ایک نہیں بلکہ کئی صورتیں مضمر ہیں۔ تنقید کی راہ اختیار کرتے ہوئے مولانا حالی محض اپنی اختراعی شاعری کے لیے جواز فراہم کر رہے تھے، ان کو شاید پوری طرح اندازہ نہیں تھا کہ تنقید لکھ کر وہ کس جن کو بوتل سے باہر نکال رہے ہیں۔ بوتل کے جن کی واپسی کا کوئی راستہ نہیں اور اب ہم کلاسیکی شعریات کی ماقبلِ تنقیدی کیفیت (Pre-critical condition) کی طرف رجوع نہیں کر سکتے۔ آپ اس کی طلب میں ہاتھ حسرت سے ملے جایئے، بوتل سے باہر نکلا ہوا جن قہقہہ لگا کر پوچھتا ہے کہ اے آقا، اب میرے لیے کیا حکم ہے۔

حالی نے قصائد کو عفونت میں سنڈاس سے بدتر قرار دیا تھا اور غزل کی پرانی اداؤں کو گردن زدنی۔ وہ اپنے اقداری فیصلوں میں دوٹوک تھے مگر اس کے باوجود ان کا انداز قدرے دھیما اور بعض مرتبہ معذرت خواہانہ ہے۔ اس کے برخلاف کلیم الدین احمد جو حالی کے بعد تاریخی تسلسل میں مجھے اردو کے دوسرے بڑے اور اہم نقاد معلوم ہوتے ہیں، تحکمانہ انداز رکھتے ہیں۔ ان کے یہاں مسترد کردینے (dismissive) کی شدّت ہے اور وہ نقائص کی فہرست سازی کو عین اپنا فریضہ منصبی سمجھتے ہیں۔ کلیم الدین احمد کے طنز کا نشانہ بننے والے اور ان کے نسبتاً کم عمر معاصر محمد حسن عسکری کو اردو تنقید کا اگلا اہم رجحان ساز نقاد قرار دینا غلط نہ ہوگا۔ اور اتنے واضح فرق کے ساتھ کہ گویا اردو تنقید نے ایک quantam leap لگائی ہو۔ کلیم الدین احمد بہر حال شاعر کے مجموعی کام یا نظم کے قریب تر رہ کر تنقیدی جائزہ لیتے تھے، چاہے ان کے اخذ کردہ نتائج سے اختلاف ہی کیوں نہ کیا جائے، جب کہ عسکری صاحب نے فن پاروں سے استخراج کے ذریعے حاصل کردہ مسائل و مباحث کو نظری تنقید کے طور پر برتا۔ ان کے تنقیدی شگفتگی، متن کی قربت سے نہیں بلکہ اصولوں اور تصوّرات کے زیر سایہ قائم ہوتی ہے۔ یہ بات ان سے پہلے کے شاید ہی کسی اور نقاد کے بارے میں اس تیقّن کے ساتھ کہی جا سکتی ہو۔ کیا ہم اسے اردو تنقید میں بلوغت کی علامت قرار دے سکتے ہیں؟

عسکری صاحب کے بعد اردو تنقید میں اسی انداز سے مماثل nodal point شمس الرحمٰن فاروقی کے تنقیدی عمل کو قرار دیا جا سکتا ہے جنھوں نے اردو زبان و ادب کے جتنے بڑے حصّے کو اپنے احاطہ تنقید میں لیا وہ دوسرے نقادوں سے کہیں بڑھ کر ہے اور کلاسیکی نظم و داستان کی شعریات کی بازیافت کے ساتھ جدید مباحث کی وکالت بھی استقامت کے ساتھ سر انجام دی کہ ان رجحانات

کے بانی وعلم بردار قرار پائے۔ فاروقی سے قدرے پہلے احتشام حسین اور آل احمد سرور سے لے کر سلیم احمد اور فتح محمد ملک تک اور قریب العمر معاصرین میں وارث علوی، شمیم حنفی اور گوپی چند نارنگ سے لے کر کئی دوسرے ناموں تک ایک پوری فضا ہے، باہمی آمیختہ و پیوستہ ایک دوسرے کا راستہ کاٹتی ہوئی، ایک دوسرے سے اتفاق و اختلاف یا تکرار کے ذریعے تقویت حاصل کرتی ہوئی— ہم بہرکیف اردو تنقید کی بہتات کے اس دور میں زندہ ہیں۔ لیکن اس کے باوجود یہ احساس مجھے کچوکے دیے جاتا ہے— اس بہتات سے ہم نے کیا کھویا، کیا پایا۔ کیا واقعی ہمارا حال مولانا حالی کے دور کے قارئین سے بہتر ہے کہ اس تنقیدی سرمائے کی بدولت کیا ہمیں ادب وفن کے بارے میں ایسی نادر آگہی حاصل ہوگئی ہے جو کسی اور ذریعے سے میسر نہیں ہوسکتی تھی۔ شعروافسانے سے بھی نہیں۔

مگر اس سوال کے پوچھے جانے ہی میں شاید اس کا جواب مضمر ہے۔ اگر اس تنقیدی عمل کے بارے میں ایسا کوئی مجموعی سوال اٹھایا جاسکتا ہے تو اس کا مطلب ہے کہ اس میں کوئی بڑی کمی رہ گئی۔ مگر میں یہ واضح کردوں کہ میں ان لوگوں میں سے نہیں ہوں جو فی نفسہٖ تنقید کی اہمیت سے انکاری ہیں یا تنقید کو دوسرے درجے کا غیر ضروری یا اضافی عمل سمجھتے ہیں۔ اگر ایسا ہوتا تو میں تنقید کے مضمون سے سر کیوں پھوڑ رہا ہوتا۔ اب آپ اسے برا سمجھیں یا بھلا، ادبی تنقید اردو کی اس ادبی روایت کا ایک جزو ہے جو ہم تک اپنے پیش رووں سے پہنچی ہے۔ لیکن اس امر کی نشان دہی بھی ضروری ہے کہ روایت کے جس مرحلے پر ہم سامنے آئے ہیں اس مرحلے پر ادبی تنقید کی وقعت اور افادیت کے بارے میں چاہے جتنے بھی سوالات اٹھائے گئے ہوں، ہمارے ادبی معاشرے میں نقاد بہرحال درجۂ استناد پر فائز ہے اور اس کے رعب و دبدبے کے بارے میں کسی کی بھلا کیا مجال کہ سوال اٹھائے۔

حالی سے لے کر کلیم الدین احمد تک اور محمد حسن عسکری سے لے کر وارث علوی تک ''نقاد لوگ'' اپنی تمام تر دل سوزی کے باوجود، اس احساس کے تحت تنقید لکھتے رہے کہ ان کا اصل کام فن کاروں کی رُشد و ہدایت ہے۔ ان کی اصلاح کرنا اور ان کو سیدھا راستہ دکھانا ہے۔ تنقید کے اس چور دروازے تک رسائی بھی ایک نقاد کے ذریعے ممکن ہوئی۔ شمس الرحمٰن فاروقی نے اپنے اہم مضمون ''ادبی تخلیق اور ادبی تنقید'' (مشمولہ ''تنقیدی افکار'') میں انگریزی تنقید کے مورخ پیٹرک پیرنڈر Patrick Parrinder کی کتاب Authors and Authority کا حوالہ دیتے ہوئے مصنف اور نقاد کے درمیان ''اقتدار کے تناؤ اور باہم عمل اور ردعمل'' کا ذکر کیا ہے جہاں ''نقاد کوشش

کرتا رہا ہے کہ تخلیقی فن کاروں کو راہِ راست پر لگائے رکھے......''

انہوں نے اس کوشش کا بھی ذکر کیا ہے کہ ''تخلیقی فن کار، اکثر وبیش تر تنقیدی اقتدار کے اس جوئے کو اتار پھینکنے کی سعی کرتا رہا ہے......'' اس ضمن میں یوروپ کے جن ادیبوں کے حوالے فاروقی صاحب نے دیے ہیں، ان کی صورتِ حال کے برعکس اردو ادب کے موجودہ دور میں نقاد کا یہ اقتدار مستحکم ہوا ہے اور بہر حال فن کار کی قیمت پر۔ اب نقاد، فن کاروں کو پچھاڑ کر اس کے سینے پر چڑھ بیٹھا ہے اور گنتی گن رہا ہے کہ فن کار کب چیں بول جائے۔ نقاد مطلق العنان و جابر حاکم ہے اور فن کار غریب رعایا۔ نقاد مسندِ اقتدار پر بصد نخوت بیٹھا ہوا ہے اور فن کار سامنے ہاتھ جوڑے کھڑا اعتبار کی بھیک مانگ رہا ہے۔ نقاد اور فن کار کا رشتہ اب قوت اور اقتدار کا رشتہ بن گیا ہے۔

نقاد کے اس بڑھتے ہوئے اقتدار سے اگر مجھے شکایت ہے تو بس اسی وجہ سے کہ یہ فن کار یا ادیب کی قیمت پر قائم ہوا ہے۔ تنقید نے اگر شاعری یا افسانے کا لہو نہ پیا ہوتا تو یہ کثرت اور فروغ بھلا کیسے حاصل ہوتا۔ سلیم احمد نے اپنے سلسلۂ مضامین ''نئی شاعری نامقبول شاعری'' میں جدیدیت کے رجحانات کی علم بردار شاعری کے لیے معاشرے میں نامقبولیت بلکہ اس سے گریز، اغماض اور بتدریج بڑھتی ہوئی غیر دل چسپی کا اس طرح تجزیہ کیا تھا گویا معاشرتی نامقبولیت اس ''نئی'' شاعری (جو اب اتنی نئی نہیں بھی رہی) کا تشکیلی جزو ہو۔ نئے افسانے کے ساتھ اس سے ملتا جلتا حادثہ گزرا کہ اس کا نیا پن باسی بھی نہ ہونے پایا تھا کہ نقادوں نے ''کہانی کی واپسی'' کے شادیانے بجوانا شروع کردیے۔ غور طلب بات یہ ہے کہ نئی شاعری اور نئے افسانے کے برخلاف نئے نقاد کو اپنا اعتبار منوانے کے لیے ایسے کسی امتحان سے نہیں گزرنا پڑتا۔ معاصر ادب پر اس کی فیصلہ کن گرفت مضبوط سے مضبوط تر ہوتی جارہی ہے بلکہ موجودہ دور کی ادبی سماجیات نے اس کی موجودگی یا اس کی وہ شکل بھی دریافت کرلی ہے کہ اسے تنقیدی عمل سے گزرنے کی ضرورت بھی نہیں blessing رہی، وہ کتابوں پر اپنی پسندیدگی یا توثیق کی مہر لگادے، بس اتنا ہی کافی ہے — کتابوں کے فلیپ اور ''ادبی رونمائی'' کی تقریبات کا سلسلہ اسی طرح چلتا رہے گا جیسے ٹیلی ویژن پر مختلف چینلز کی کثرت کے اس دور میں ''تعاون'' کرنے والے ادارے کے اشتہار سے ڈراموں کا۔ ماس کلچر کے اس زمانے میں ادب بھی اشیائے صرف consumer products کے زمرے میں آ گیا ہے اور بازار میں ادب کو کیش کروانے میں نقاد کا بھرپور تعاون حاصل ہے۔

صارفیت کے کلچر اور ادبی سماجیات کے حجرۂ ہفت بلا سے نکلنے کے لیے اگر چہ ہم میں سے

کوئی طلسم کشا نہیں ہے، لوح بھی تنقید کے وسیلے سے ملے گی۔ ان حالات میں ہمیں ''نقادوں'' کی کم اور تنقید کی ضرورت پہلے کی نسبت زیادہ ہے۔ تنقید اگر اپنا عمل انجام دے گی تو ادب کا اعتبار بھی دوبارہ قائم ہونے کا امکان روشن ہوجائے گا۔ اس تنقیدی اعتبار کا پہلا مرحلہ نقاد کے اس اقتدار سے انکار بلکہ اس کے خلاف باقاعدہ مزاحمت کا مرحلہ ہے۔ نقاد اگر کارپوریٹ کلچر کے نمائندوں کی طرح حرکت کرنے لگیں اور سیاسی/سماجی مفادات پر مبنی غلط بخشی کی روش عام کردیں تو ایسے نقادوں کے خلاف سب سے موثر حربہ خود تنقید ہے۔ تنقید جس کی اصولی ونظری (نہ کہ محض نظریاتی) اساس مضبوط ہو اور ادب کی تفہیم وتعبیر کو پُرمایہ کرنے کے فن سے واقف ہو۔ دیکھنا یہ ہے کہ اردو تنقید اس چیلنج کا سامنا کس طور سے کرتی ہے۔ لازم ہے کہ ہم بھی دیکھیں گے......

لیکن اس سے پہلے کے راستے بہت دشوار ہیں اور مرحلے بہت سخت۔ اردو تنقید کو اپنی گم کردہ اصولی وفکری اساس بازیاب کرنے اور اپنا قبلہ درست کرنے یا reorientation کے لیے جن رجحانات کا جائزہ لینا ہوگا اور ایک نیا تنقیدی مکالمہ قائم کرنا ہوگا، اس میں فی الوقت محض دو رجحانات کا ذکر کروں گا جو مجھے بنیادی نوعیت کے حامل معلوم ہوتے ہیں۔

اردو تنقید کو سب سے پہلے اپنے پس نو آبادیاتی (Post-colonial) اضافی سامان سے نجات حاصل کرنا ہوگا، جو اس کے اوپر شروع دن سے مسلّط چلا آرہا ہے اور اسے بوجھوں مار رہا ہے ہم جانتے ہی ہیں کہ مولانا حالی نے اپنے تنقیدی مفروضے انگریزی سے حاصل کیے تھے اور پوری طرح سمجھے بغیر ان کو جذب کرلیا تھا۔ انہوں نے اس دور کے انگریزی مذاق یا پسند کو اخلاقی مقصد سے منتھی کرکے آفاقی اصول سمجھ لیا۔ ان کے نزدیک یا ملٹن، آلیور گولڈ اسمتھ بھی ثقافتی اور ادبی ہیرو کا درجہ رکھتے ہیں۔ انہوں نے اس امکان پر غور نہیں کیا کہ انگریزی کی چند ایک مثالوں کے مترادف، دوسرے اسالیب یا مختلف امکانات بھی ہوسکتے ہیں۔ انگریزی پر انحصار اور انگریزی نقد و ادب کی کم فہمی، محمد حسین آزاد کے پاؤں کی بیڑی بھی بنتی ہے اور نقاد کے طور پر شبلی کے محدودات بھی۔ حالی کے بعد اردو تنقید جوں جوں ارتقاء پذیر ہوتی گئی انگریزی پر ایک غیر تنقیدی انحصار مستحکم ہوتا گیا۔ انگریزی سے اخذ کردہ اصولوں پر اردو کے ادبی سرمائے کو جانچنے کی ایسی کوششوں کی سب سے زیادہ عبرت انگیز مثال کلیم الدین احمد ہیں۔ غزل کو ''نیم وحشی صنفِ سخن'' قرار دینے والے نقاد کو کیا ''پورا وحشی'' قرار نہیں دیا جاسکتا، ماہرینِ عمرانیات کی تعریف کے مطابق Savage Mind کا حامل؟ لیکن یہ روش صرف شاعری تک محدود نہیں رہی۔ ڈاکٹر احسن فاروقی

مرحوم نے اردو ناول کی تاریخ پر وہ اصول منطبق کرنے کی زبردست کوشش کی جو انہوں نے بڑی حد تک انگریزی کے وکٹوریائی یا جارجیائی دور کے ناولوں سے حاصل کیے تھے۔ ناول کے یہ نمونے ڈاکٹر صاحب مرحوم کے لیے آفاقی مثالیں تھیں۔ میں اس بات کو ان کے خلاف نہیں لے جانا چاہتا کہ ان کے عرصۂ حیات کے دوران ناول کی موت کے اعلان کے باوجود ناول کی صنف میں انقلابی تبدیلیاں آئیں۔ خاص طور پر لاطینی امریکا کے ادیبوں نے ناول کا حلیہ بدل کر رکھ دیا اور پے در پے ایسی کتابیں تخلیق کیں جو آج ناول کا نمونہ قرار دی جاسکتی ہیں۔ خود یوروپ میں بھی میلان کنڈیرا جیسے ادیب نے ایسے ناول لکھے جو پتہ نہیں ڈاکٹر صاحب مرحوم کے انگریزی معیار پر پورے اترتے بھی کہ نہیں، مگر کنڈیرا نے باضابطہ طور پر لکھا کہ ناول کی صنف کے امکانات کو ابھی کھنگالا ہی کہاں گیا ہے، سروانتیز کے ورثے کے کتنے ہی اجزاء ابھی خُفتہ پڑے ہوئے ہیں۔ اردو فکشن پر قلم اٹھانے والوں نے کشادگی کے ایسے امکانات سے ہماری ملاقات ہی نہیں کروائی۔ نقادوں کی بدولت ہم چیونٹی کے انڈے کو ناول سمجھتے رہے اور یہ موشگافیاں کرتے رہے کہ ناول کیا ہے اور فلاں ابنِ فلاں ناول نگار ہے کہ نہیں۔

انگریزی ادب سے سرسری اور کہیں کہیں اُتھلی واقفیت کا سب سے زیادہ مضرت رساں اثر ہمارے اپنے ہی کلاسیکی ادب سے ہماری دل بستگی پر پڑا، اور رفتہ رفتہ درمیان میں ایک پردہ سا حائل ہوتا چلا گیا۔ مولانا حالی اور ان کی مقصدی، نیچرل شاعری کے بڑھتے ہوئے نفوذ سے ہم نے پرانی مثنویوں اور قصائد کو ''غیر اخلاقی'' تو سمجھ ہی لیا، ان کو مصنوعی اور مبالغہ زدہ بھی سمجھنے لگے اور سطحی مطالعے کے بعد یقینِ واثق ہوگیا۔ نیچرل شاعری کے فروغ کے بعد پرانی شاعری کو ''مصنوعی'' اور لہٰذا مطعون ٹھہرنا ہی تھا۔ جب کہ صنعت سے اخذ شدہ ''مصنوعی'' کو توصفت ہونا چاہئے تھا۔ اس پورے سرمائے کو پڑھنے اور سمجھنے کے اصول و مبادیات غیر محسوس طور پر ہم سے گم ہوتے گئے لیکن کلاسیکی ادب کی شعریات کی بازیافت کی جو کوششیں حال میں ہو رہی ہیں وہ ابھی تک انفرادی کاوشیں ہیں، مثلاً داستان پر لکھتے ہوئے شمس الرحمٰن فاروقی کا ذاتی و شخصی مطالعہ ہے، اردو تنقید کو آگے بڑھنے کے لیے اسے جذب کرنا ہوگا۔ ظاہر ہے کہ یہ آسان کام نہیں ہے۔ اس کے لیے بہت سی پرانی تنقید کو چھانٹ کر الگ کرنا ہوگا، اس کی حدود کو تسلیم کرتے ہوئے گہرائی اور شدت کے حامل (intensive) تنقیدی عمل کے ذریعے پرانے ادب کی نئی تفہیم کرنا ہوگی۔

ادب پاروں کی تنقید کے عمل سے کترا کر گزرنے اور تنقید کے بجائے نقاد کی موجودگی سے

فیض حاصل کرنے سے ایک اور رجحان کا شاخسانہ پھوٹا ہے، اور وہ یہ کہ ادب کے اندر یا ادب کے چوگرد کسی بحران کی آمد آمد کا اندازہ لگا کر ہم فوراً ادبی تحریکوں کی طرف گفتگو کا رخ موڑ دیتے ہیں۔ پچھلے دنوں ''ایک نئی ادبی تحریک کی ضرورت'' پر بڑے جوش و جذبے سے بات چلی تھی۔ کیا ہم نے ادبی تحریک کو مسیحا یا نجات دہندہ سمجھ لیا ہے اور کیا ترقی پسند تحریک کا کوئی نیا جنم ہمارے تمام فکری اشتباہات کو دور کر کے تمام ادبی مسائل چٹکی بجاتے حل کر دے گا؟ ایسی توقع کیوں کرے کوئی...... شاید یہ بھی ایک نہ ایک وقتی رجحان کو آفاقی سمجھ بیٹھنے کی وہ critical fallacy ہے جس سے ہم بار بار مرتکب ہوئے چلے جاتے ہیں۔

اتنا کہہ دینے کے باوجود مجھے یہ تسلیم کرنے میں کوئی عار نہیں کہ اردو تنقید خود ایک ثقافتی بحران کی پیداوار تھی۔ مولانا حالی نے زمانے کا جو انقلاب دیکھا، اس نے ان کے ذہن میں ادبی اقدار بلکہ خود ادب کے بارے میں ایسے بنیادی سوالات پیدا کیے کہ تنقید ایسے سوالوں کا response بن کر سامنے آئی۔ ۱۹۳۶ء میں اگر اس سے مماثل فکری انتشار نہیں تو عالم گیر سطح پر بہتر انسانی مستقبل کے لیے خواب دیکھنے کا موقع ضرور تھا اور ایسے ہی خواب سے لیس ہو کر ترقی پسند تنقید نے اردو ادب پر اپنی دھاک بٹھا دی۔ ظاہر ہے کہ یہ خواب سماجی اور معاشی مستقبل کا خواب تھا۔ اسی دور کے تاریخی تقاضوں کے تحت ادب کو بھی اس خواب کے حصول کا آلۂ کار سمجھا گیا اور اسی لحاظ سے ادب بھی ترقی پسند یا رجعت پسند قرار دیا جانے لگا۔ اس بات میں کوئی شک نہیں کہ ترقی پسند تحریک ہمارے ادب کا بڑا اہم تاریخی موڑ ہے اور اس کے زیر اثر بہت وقیع سرمایۂ ادب تخلیق کیا گیا۔ لیکن ترقی پسند تنقید کا اصولِ کار بھی سمجھ میں آنے لگا کہ تنقیدی اصول اور نظریے پہلے ادب سے باہر رہ کر وضع کیے گئے اور پھر ان کو ادب پر منطبق کیا گیا۔ اور یہیں سے اس کا مُشکل مقام شروع ہوا۔ آنکھوں کی روشنی، پاؤں کی بیڑی بننے لگی۔

جدیدیت نہ تو ان معنوں میں منظّم تحریک تھی اور نہ اس کی سماجی و معاشی اساس اتنی واضح۔ جدیدیت کو محض ترقّی پسندی کا ردعمل سمجھنا بھی پوری طرح درست نہیں ہے۔ اس لیے کہ جدیدیت کی پیش بینی بعض ترقّی پسند ادیبوں کے کام سے ہوتی ہے بلکہ اس دور کے بعض ادیب ایسے بھی ہیں جو ترقّی پسندوں کے لیے پوری پوری قابلِ قبول نہیں تھے، مگر اپنے ادبی روّیوں میں صحیح معنوں میں جدید نظر آتے ہیں۔ اس روّیے کی مثال میراجی بھی فراہم کر سکتے ہیں اور محمد حسن عسکری بھی۔ سوال یہ اٹھنا چاہیے کہ ان کی جدیدیت کن عناصر پر مشتمل تھی اور ان عناصر نے ان کے تخلیق کردہ ادب

میں کیا صورت اختیار کی۔ جدیدیت کو ترقی پسندی سے مختلف (بلکہ متخالف) سمجھنے کے باوجود ہمارے نقادوں نے اس کے ساتھ سلوک وہی کیا۔ جیسے پہلے مزدور، کسان، طبقاتی شعور، استحصال، سرخ پرچم، چند موٹے موٹے الفاظ کو لے کر ان کی گردان اور فن پارے کی سطح پر ان کی فوری طور پر نظر آنے والی موجودگی کو ''ترقی پسندی'' سمجھ کر داد دی جانے لگی تھی، اسی طرح تنہائی، نئے شہر کا ہجوم، بے چہرگی، اکھاڑ دیے جانے کی سزا، صنعتی زندگی — چند الفاظ جدیدیت کا طرۂ امتیاز ٹھہرے۔ ایک طرح کے کلیشے کی جگہ دوسری طرح کا کلیشے آ گیا۔ نتیجہ وہی رہا، ڈھاک کے تین پات۔ نقادوں کا کام بس اسی قدر ٹھہرا کہ چند مفروضوں کو اٹھالیا، ان کو پورے ادب پر منطبق کر کے ادب پارے کی کامیابی یا ناکامی کا فیصلہ کرنے لگے۔ اگر یہی سب کچھ ہونا تھا تو پھر شکایت کیا تھی؟ دیکھنے کی بات ہے کہ اجزاء تو سبھی موجود ہیں پھر کیا بات ہے کہ جدیدیت کے نام پر لکھے ہوئے ڈھیروں ڈھیر افسانے نقادوں کے تجزیے کے علاوہ پڑھے نہیں جاسکتے۔ تجزیہ ہٹا اور افسانہ غائب۔ نقاد کی اہمیت کا احساس پھر بھلا کیوں نہ ہوتا؟ مجھے لگتا ہے کہ ہمارے ادب کو نئی تحریکوں کی ضرورت سے بڑھ کر ہماری تحریکوں کو ادب کی ضرورت ہے۔ تحریک اس کے خدوخال، اس کی ضرورت، اس کے مدارج سے بڑھ کر ہماری تنقید کو اپنا فکری محور خود ادب کے اندر تلاش کرنے کی ضرورت ہے، کسی بھی تحریک کے Pre-fabricated اصولوں میں نہیں۔ کیوں نہ ادب کو بجائے خود ایک تحریک سمجھا جائے، زندگی کی طرح پیہم رواں اور تسلیمِ جاں......

چاہے ترقی پسند تحریک ہو یا جدیدیت، اگر ہر بار ایک جیسی روش اختیار کی گئی تو پھر تحریکوں پر بحث و تمحیص کا خاک فائدہ...... رہ گیا یہ مفروضہ کہ ثقافتی بحران سے باہر نکلنے کے لیے کوئی نہ کوئی ادبی تحریک ہی راہ دکھائے گی تو یہ بھی ہماری خوش فہمی ہے جو ادبی مسائل کا حل ادب سے باہر کسی فکر مظہر میں ڈھونڈتی ہے۔ اگر ہمیں ادب کا اعتبار نہیں تو تحریک ہماری مدد کہاں کرے گی؟ ادب کے لیے محرّک یا مہمیز ہمیشہ ادب کے باہر سے کیوں حاصل کیا جائے؟ بحران بھی اسی دور سے مخصوص نہیں ہے۔ تاریخ کے کتنے ہی ادوار ایسے گزرے ہیں جب ایک نہ ایک ثقافتی دوراہے پر کھڑے ہو کر انتخاب کا فیصلہ کرنا پڑا ہے۔

نہ یہ بحران ہمارے لیے بنا ہے نہ فیصلہ۔ اور پھر دیکھا جائے تو تنقید خود بحران میں مبتلا چلی آ رہی ہے۔ تقابلی ادبیات comparitive literature کی موجودہ صورت حال کا جائزہ لیتے ہوئے ممتاز نظریہ ساز ناقد گائتری چکرورتی اسپیواک Gayatri Chakravorty Spivak نے

اپنے سلسلۂ خطبات کے نام ہی رکھا— Death of a Disciplineاور جہاں اس نے ایک نئی تقابلی ادبیات کی خواہش کا اظہار کیا، وہاں یہ توقع ظاہر کی کہ اس کتاب کو'' قریب المرگ علم کی آخری ہچکی'' کے طور پر پڑھا جائے گا۔ اس کے نزدیک آخری ہچکی خاموشی سے بہتر ہے۔ جس نئے نظام کی کی وہ بات اٹھاتی ہے، اس کی سیاسی معنویت بھی بعید از خیال نہیں۔ اس کا یہ فقرہ مجھے بجائے خود اہم معلوم ہوتا ہے:

What I am proposing is not a politicization of the discipline. We are in politics. I am proposing an attempt to depoliticize in order to move away from a politics of hostility, fear and half-solutions.

ہماری تنقید بھی ایسی ہی خراب سیاست کا شکار رہی ہے اور اس سے علیحدہ ہونے کی متقاضی ہے۔

اسپیواک کی کتاب پڑھتے ہوئے مجھے بارہا ایڈورڈ سعید یاد آیا۔ اس نے اپنے آخری مطبوعہ خطبے میں ''علوم انسانی'' میں برپا بحران کا تفصیل سے ذکر کیا ہے جو اس غلط تصور سے پیدا ہوا ہے کہ مستحکم و موجود روایات اور ہماری آج کی پیچیدہ و متنوع دنیا کے درمیان ناقابلِ حل تصادم وقوع پذیر ہو رہا ہے۔ اس بحران کا حل تجویز کرنے کے لیے ایڈورڈ سعید، ادیبوں اور دانشوروں کی سماجی ذمّہ داری پر زور دیتا ہے۔ وہ ذمّہ داری جس کی اساس ویسی ہی ہے مگر ترّقی پسندوں کے اکہری احساسِ ذمّہ داری سے کہیں زیادہ پیچیدہ اور نفیس۔ سعید کے طریقۂ کار کا جائزہ لیتے ہوئے اس خطبے کے دیباچہ نگار، عقیل بلگرامی نے بڑی عمدہ بات کہی ہے جو مجھے اس پورے مضمون کو سمیٹنے کے لیے عین مناسب معلوم ہوتی ہے:

It is Said's claim that we supplement self-knowledge with self-criticisms, in fact we understand self-knowledge as being constituted by self-criticisms, humanism and its disciplinary manifestations ("the humanities") are still not visible on the horizon. What makes that supplement and that new understanding possible is the study of literature. To put it schematically, the study of literature, that is to say "criticism", Said's own life long pursuit, when it supplements self-knowledge brings to flourishing the truly unique human capacity, the capacity to be self-critical.

تنقید اگر خود اپنی جانب سفر نہ کرے، اپنے آپ کو عملِ انتقاد کا موجوع و مرکز نہ بنائے تو کس کام کی؟ اپنا جائزہ لینے کے بعد ہی تنقید خود آ گہی بن سکتی ہے، وہی آ گہی جو علوم انسانی کا مرکزی جوہر ہے اور انسانی ذہن کی خاص صفت بھی...... وہی آ گہی جسے اپنی ہستی سے پھوٹتا ہوا دیکھنے کی آرزو غالب کو بھی تھی اور اگر تنقید میں یہ آ گہی فراہم نہیں ہوتی تو غفلت ہی سہی......

اور غفلت کے فروغ کے لیے اردو کے نقاد بہت۔

اپریل ۲۰۰۷ء

دنیائے افسانہ

آخری افسانے
ابوالفضل صدیقی

دفینہ
ابوالفضل صدیقی

خاک کا رُتبہ
حسن منظر

پسِ نوشت
قیصر تمکین

تفریح کی دوپہر
خالد جاوید

دستک
محمد عاصم بٹ

سودا
جیتندر بلو

میرے دن گزر رہے ہیں
آصف فرخی

شہرزاد
SCHEHERZADE

نظم ونثر کے نئے انداز

دنیا زاد

کتابی سلسلہ

سال میں تین کتابیں

خصوصی اشاعتیں

عاشق من الفلسطین

سیاسی سماجی تجزیہ اور نظم ونثر کا انتخاب

دنیا دنیا دہشت ہے

تجربے سے تجزیے تک

میں بغداد ہوں

موجودہ صورت حال کا ادبی تناظر

شہرزاد
SCHEHERZADE

بی ۱۵۵، بلاک ۵، گلشن اقبال، کراچی

ای میل: info@scheherzade.com

اردو نثر کا زندہ جاوید اسلوب

بزمِ صبوحی

اشرف صبوحی کی نثر کا انتخاب

ترتیب: ڈاکٹر اسلم فرخی

آصف فرخی

بزمِ فراق

ناصر نذیر فراق کی تحریروں کا انتخاب

زیرِ طبع

ترتیب: ڈاکٹر اسلم فرخی

آصف فرخی

شہرزاد
SCHEHERZADE



اگر ذاتی آسودگی یا تسکینِ نظر سے بڑھ کر تنقید کو کسی منصب کا اہل ہونا ہے تو پھر اسے دیر تک تخلیق کی چھتری تلے چھاؤں میّسر نہیں آ سکے گی۔ اسے ادب پر اثر انداز ہونے والی دوسری قوّتوں سے بھی نبرد آزما ہونا پڑے گا اور بحث و تمحیض کی تیاری بھی کرنا پڑے گی جو انفرادی استدلال سے شروع ہو کر Public sphere تک جا پہنچے گی۔ تنقید کے آہوئے خیال کا تعاقب کرتے کرتے نہ جانے کتنے طلسماتی صحراؤں سے گزرنا پڑے گا...... تنقید اگر خود اپنی جانب سفر نہ کرے، اپنے آپ کو عملِ انتقاد کا موضوع و مرکز نہ بنائے تو کس کام کی؟ اپنا جائزہ لینے کے بعد ہی تنقید خود آگہی بن سکتی ہے، وہی آگہی جو علوم انسانی کا مرکزی جوہر ہے اور انسانی ذہن کی خاص صفت بھی...... وہی آگہی جسے اپنی ہستی سے پھوٹتا ہوا دیکھنے کی آرزو غالب کو بھی تھی اور اگر تنقید میں یہ آگہی فراہم نہیں ہوتی تو غفلت ہی سہی......

''ایک نئے تنقیدی مکالمے کی ضرورت''

SCHEHERZADE

ISBN: 969-978-568-035-3

9 789785 680355

Pak Rs: 250/-